ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purposes of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

Location of original: The National Art Library, Victoria & Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

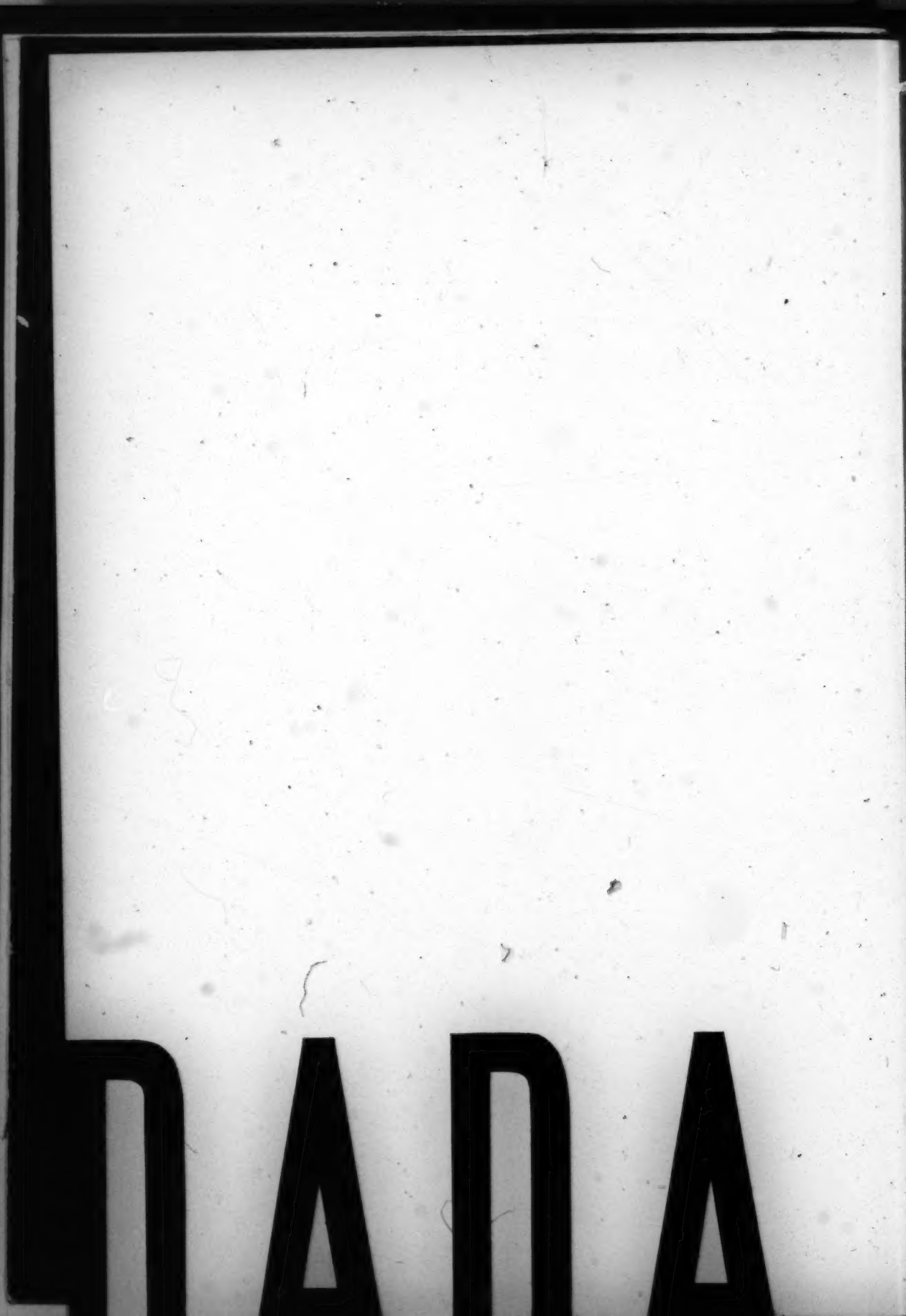
Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

DADA
1916 - 1966

Cinquant'anni a Dada - Dada in Italia

DADA


DADA

CINQUANT'ANNI A DADA
DADA IN ITALIA
1916 - 1966

Sotto l'egida dell'Ente Manifestazioni Milanesi

Milano Civico Padiglione d'Arte Contemporanea
24 giugno - 30 settembre 1966

Galleria Schwarz Milano

© 1966 Galleria Schwarz, Mil

L2776
28. VII. 1966

Comitato d'onore:

S. E. Dott. Sergio SPASIANO, Prefetto di Milano; Prof. Pietro BUCALOSSI, Sindaco di Milano; Dott. Erasmo PERACCHI, Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Milano; Dott. Lino MONTAGNA, Assessore all'Educazione del Comune di Milano, Presidente dell'Ente Manifestazioni Milanesi; Avv. Alfredo BRUSONI, Assessore all'Istruzione dell'Amministrazione Provinciale di Milano; Dott. Rosario MELFI, Questore di Milano; Prof. Gian Alberto DELL'ACQUA, Sovrintendente alle Gallerie della Lombardia; Comm. Gian Luigi PONTI, Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo di Milano; Prof. Gian Guido BELLONI, Direttore Reggente delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano; Dott. Palma BUCARELLI, Direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; Dott. Luigi MALLE, Direttore della Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino; Prof. Umbro APOLLONIO, Direttore dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia; Prof. Jacques METTRA, Direttore del Centre Français d'Etudes et Informations di Milano; Mr. Maurice ALLEMAND, Conservatore del Musée d'Art et Industrie di Saint-Etienne (Loire); Prof. René BERGER, Direttore-Conservatore del Musée Cantonal des Beaux-Arts di Losanna; Mr. Héron DE VILLEFOSSE, Direttore del Musée Municipal d'Art Moderne di Parigi; Mr. E. DE WILDE, Direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam; Dott. Thomas GROCHOWIAK, Direttore della Städtisches Kunsthalle di Recklinghausen; Dott. Werner HOFMANN, Direttore del Museum des XX Jahrhunderts di Vienna; Mr. K. G. HULTEN, Direttore del Moderna Museet di Stoccolma; Mr. Knud W. JENSEN, Direttore del Louisiana Museum di Humlebaek; M.me Marie-L. LATOUR, Conservatore del Musée Cantini di Marsiglia; Dott. J. LEERING, Direttore dello Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven; Mr. Michel SANOUILLET, Presidente dell'Association pour l'Etude du Mouvement Dada di Parigi: Dott. Wieland SCHMIED, Direttore della Kestner-Gesellschaft di Hannover; Dott. Wolf STUBBE, Direttore della Hamburger Kunsthalle di Amburgo; Dott. Harald SZEEMANN, Direttore della Kunsthalle di Berna; Dott. Paul WEMBER, Direttore del Kaiser Wilhelm Museum, Museum Haus Lange, di Krefeld; Dott. R. WEHRLI, Direttore della Kunsthaus di Zurigo; Dott. WIBKE v. BONIN, Direttore della Staatliche Kunsthalle di Baden-Baden; Dott. L.J.F. WIJSENBEEK, Direttore del Haags Gemeentemuseum, 's-Gravenhage.

Comitato esecutivo:

Paride Accetti, Raffaele De Grada, Arturo Schwarz.

Segreteria dell'Ente Manifestazioni Milanesi: Mario Cavalli, Segretario Generale; Giuseppe Luigi Mele; Paolo Naizodimo, Segretario Amministrativo.

L'Ente Manifestazioni Milanesi ringrazia gli autori, gli editori e i traduttori che hanno gentilmente autorizzato la pubblicazione dei testi di questo catalogo.

Inoltre rivolge i piú vivi ringraziamenti ai seguenti collezionisti, artisti e gallerie che hanno prestato opere alla mostra: "arc/do" (Milano), Enrico Baj (Milano), Mino Caudana (Roma), Ettore Colla (Roma), Luca Crippa (Milano), Giulia Devoto Falck (Milano), Marcel Duchamp (New York), Lucio Fontana (Milano), Eredi Manzoni (Milano), Hans Richter (Southbury, Conn.), Vanni Scheiwiller (Milano), e le Gallerie del Grattacielo (Milano), Lorenzelli (Bergamo), Schwarz (Milano).

Le opere e i documenti sono stati riuniti dalla Galleria Schwarz, Milano.

Il catalogo è stato curato in collaborazione con l'"arc/do", archivio di documentazione sull'arte contemporanea e sulle pubblicazioni sperimentali e d'avanguardia.

Hanno collaborato alla revisione del catalogo Carlina Bolongaro e Ester Piazza.

Allestimento a cura di Renzo Tresoldi dello Studio Artistico Baguttauno; hanno collaborato all'allestimento: Marta Espanet, Carlo Burkhart, Guido Giobbe.

Impaginazione a cura di Angelo Sganzerla.

Collabora alla Segreteria della Mostra Rosa Elvira Lafronte.

Ha curato il trasporto delle opere la casa di spedizioni Züst-Ambrosetti.

NDICE

9 **Lino Montagna:** Presentazione della mostra

13 **Arturo Schwarz:** Dada: Movimento in movimento

33 **Arturo Schwarz:** Antologia Dada

103 **Daniela Palazzoli:** Dada in Italia

143 **Arturo Schwarz:** Antologia « Dada in Italia »

217 Catalogo delle opere e dei documenti

Presentazione della Mostra

Riconoscono da qualche tempo che il Civico Padiglione in via Palestro sta finalmente ospitando Mostre d'arte ed iniziative culturali a ritmo intenso e frequente e continuo. Com'è opportuno e auspicavamo.

È, anche in questo, un segno incontestabile della consapevolezza fattiva della nostra Amministrazione comunale, e della liberalità con la quale essa soccorre, quando le è possibile, alle istanze intellettuali e morali della cittadinanza, accogliendo le proposte piú differenti, purché legittime, secondo un sincretismo ricco e variato che rispecchia la dovizia e la eterogeneità dei gusti e delle esigenze di studio del pubblico.

Ora è la volta del Dadaismo, riguardato dall'alto del suo cinquantesimo compleanno. Saranno molti a interessarsene? Confidiamo, tanto esso riguarda da vicino, se non, sovente, dall'interno, questi ultimi dieci lustri di vita nostra agita e patita. Non spetta a me di commentarne i significati storici e culturali, né i moventi e le origini, né gli approdi o i confini. Io sono pago di limitarmi ad attestare la nostra compiaciuta soddisfazione di uomini attenti anche alle cose belle.

In virtú di tale soddisfazione, attesi anche gli internazionali valori d'arte e di vita che questa nuova esposizione condensa e sottopone, non potevamo non adoperarci perché Milano ne fosse l'ospite prima e l'Ente Manifestazioni Milanesi il primo patrocinatore. La Mostra seguirà poi un lungo e lusinghiero itinerario attraverso molte capitali dell'Estero. Il successo preliminare di Milano serva cosí a confermare anche, mi auguro, la nostra "vocazione europea".

LINO MONTAGNA
Assessore all'Educazione del Comune di Milano
Presidente dell'Ente Manifestazioni Milanesi

CINQUANT'ANNI A DADA

ARTURO SCHWARZ

Dada: Movimento in movimento

Il dadaismo è morto? . . . Se il dadaismo è morto come movimento riconosciuto, stavo per dire ufficiale, lo spirito dada sopravvive; nuove tendenze appaiono, sorprese si preparano che faranno forse dimenticare Dada a quelli che ne ebbero tanta paura.

Pierre de Massot, *De Mallarmé à 391*, 1922

"L'uomo moderno non ha illusioni — o crede di non averne." Sono parole di Christopher Caudwell, nell'avvertenza introduttiva a *La fine di una cultura*, ed è opportuno trascrivere qui, ancora una volta, le parole di Max Planck (*Dove va la scienza?*, 1933) da cui lo studioso inglese prendeva le mosse: "Viviamo un momento molto singolare della storia. È un momento di crisi, nel senso letterale della parola. Si direbbe che in ogni ramo della nostra civiltà materiale e spirituale siamo arrivati a una svolta critica. Ciò si rivela non solo nelle attuali condizioni della cosa pubblica, ma anche nell'atteggiamento generale verso i valori fondamentali della vita individuale e sociale." Testimonianze di questo genere potrebbero raccogliersi in numero sterminato presso

Dada: Mouvement en mouvement

Le dadaïsme est-il mort? . . . Si le dadaïsme est mort, en tant que mouvement reconnu, j'allais dire officiel, l'esprit dada subsiste, de nouvelles tendances se dessinent, des surprises se préparent qui feraient peut-être oublier dada de ceux qui en eurent si peur.

Pierre de Massot, *De Mallarmé à 391*, 1922

"L'homme moderne ne se fait pas d'illusions, ou croit ne pas devoir s'en faire." Ce mot de Christopher Caudwell, tiré de l'avant-propos de *La fin d'une culture*, nous amène à transcrire, une fois encore, les propositions de Max Planck (*Où la science va-t-elle?*, 1933) dont s'inspire le penseur anglais: "Nous vivons un moment de l'histoire très singulier. Il s'agit d'un moment de crise dans le sens littéral du mot. Il semble que dans chaque branche de notre civilisation matérielle et spirituelle nous approchons d'un tournant critique. Ceci apparaît non seulement dans les conditions actuelles de la chose publique, mais aussi dans l'attitude générale face aux valeurs fondamentales de la vie individuelle et sociale." D'innombrables témoignages de ce genre pourraient être recueillis auprès

Dada: A Movement in movement

Is dadaism dead? . . . If dadaism is dead as a recognized movement, I was about to say official, the dada spirit persists, new trends shape themselves, surprises are being prepared which will make Dada be forgotten by those very people who were so afraid of it.

Pierre de Massot, *De Mallarmé à 391*, 1922

"Modern man has no illusions — or believe he has none." This was said by Christopher Caudwell in the note of introduction to *The End of a Culture*, and it will be useful here to repeat once more the propositions of Max Planck (*Where Is Science Going?*, 1933) which were the starting-point for the English thinker: "We are living in a very singular moment of history. It is a moment of crisis, in the literal sense of that word. In every branch of our spiritual and material civilisation we seem to have arrived at a critical turning-point. This spirit shows itself not only in the actual state of public affairs but also in the general attitude towards fundamental values in personal and social life." Endless testimonies of this kind could be quoted from philosophers, scien-

filosofi come presso scienziati, presso politici e sociologi, presso letterati e moralisti. Il secolo si pone, precisamente, sotto il segno della crisi e dell'anarchia: il crollo dei miti tradizionali è il vero e unico dato di partenza dell'uomo contemporaneo. E la *querelle* di fondo è ancora oggi quella definita da Apollinaire: la *querelle* dell'"ordine" e dell'"avventura".

Anche l'artista, e forse l'artista prima di ogni altro, è insorto contro le tavole del conformismo tradizionale, ha fatto del proprio lavoro, in primo luogo, una testimonianza diretta della crisi storica in cui si è trovato a dibattersi. Tutte le leggi e gli imperativi che chiudevano il suo orizzonte gnoseologico ed esistenziale sono stati scetticamente sospesi e finalmente respinti. Una radicale problematicità ha investito l'intero codice della saggezza e della sapienza ereditarie, e subito è intervenuta, scopertamente, la violazione di quelle norme di "ragionevolezza" e di "buon senso" borghesi che, rivoluzionarie esse stesse alle origini, avevano preteso di trasformare in "naturale" la loro effettiva dimensione "storica". Cosí l'artista spinge ai limiti estremi la carica eversiva che era contenuta, alle origini, negli stessi termini ultimi della cultura romantica, e la dialettica di "ordine" borghese e "av-

de philosophes et de savants, d'hommes d'état et de sociologues, d'hommes de lettres et de moralistes. Le siècle se place en effet sous le signe de la crise et de l'anarchie: l'écroulement des mythes traditionnels est la vraie et l'unique donnée initiale de l'homme contemporain. La querelle de fond est aujourd'hui encore celle définie par Apollinaire: la querelle de l'"ordre" et de l'"aventure".

L'artiste, avant tout autre, s'est dressé contre le conformisme traditionnel, témoignant directement, et en premier lieu dans son travail, de la crise historique dans laquelle il se débattait. Il a sceptiquement remis en question, puis repoussé, toutes les lois et tous les impératifs qui bornaient son horizon gnoséologique et existentiel. Une problématicité radicale a affecté dans son ensemble le code de la sagesse et de la science héréditaires; ces mêmes règles de "raison" et le "bon sens" bourgeois qui, révolutionnaires à l'origine, avaient prétendu rendre "naturelle" une dimension historique effective, se sont vues emportées et ouvertement renversées. L'artiste ainsi pousse jusqu'à ses extrêmes conséquences la charge destructive contenue, dès l'origine, dans les termes mêmes de la culture romantique. La dialectique d'"ordre" bourgeois et d'"aventure" anarchique se place,

tists, politicians, sociologists, writers and moralists. Crisis and anarchy are the exact hallmark of the century; the collapse of traditional myths is the true point of departure for contemporary man. And the basic argument today is still the same as that defined by Apollinaire: the argument between "order" and "adventure."

The artist, too, and perhaps especially the artist, is in revolt against the rules of traditional conformism; in the first place he has in his own work borne direct witness to the historical crisis within which he has to contend. All the laws and imperatives that once limited his gnoseological and existential horizons have been subjected to sceptical scrutiny, and finally rejected. A radical dubiety has upset the entire code of inherited wisdom and knowledge, and there has taken place, immediately and openly, the violation of those principles of bourgeois "rationalism" and "commonsense" which, while themselves revolutionary in origin, had presumed to transform into "the natural order of things" what were in fact only historical dimensions. So the artist carries to its extreme limits the subversive rôle that in the first place formed a part of the ultimate tenets of Romantic culture, and the dialectic of, on one side, bourgeois "order" and

83 Schwitters: Freia, 1938-39

80 Schwitters: Nobel Pris, 1936-38

ventura" anarchica si pone, in concreto, sul piano estetico, come dialettica di "imitazione" e "invenzione", cioè appunto nei medesimi termini in cui si era collocata all'inizio della rivoluzione romantica, ma rovesciandone il significato.

Sarebbe lungo descrivere sino a che punto le mutate condizioni dell'artigianato artistico hanno influito sulla situazione: la rivoluzione industriale ha portato i suoi effetti inevitabili e clamorosi anche nel campo dell'espressione artistica, esasperando gli effetti già determinati dal contesto economico e sociologico, per cui (e qui vogliamo limitarci al campo della pittura) il quadro già si presentava direttamente come "merce" nell'orizzonte del "mercato" artistico e in rapporto all'attività del "mercante" d'arte. Ma anche a voler considerare una problematica di ordine strettamente tecnico, si pensi soltanto al significato che poteva avere la preparazione dei colori finché essa veniva compiuta direttamente dal pittore, e al mutamento che la preparazione industriale dei tubetti immediatamente pronti per l'uso doveva recare nel concreto lavoro dell'artista.

Inutile dire che le ragioni "strutturali" soltanto eccezionalmente penetravano nella coscienza dell'artista, al quale per solito la novità della situazione, lo stato di disagio, la coscienza critica della crisi, insomma, si presentava in termini francamente "culturali". All'inizio del Novecento un pittore aveva così di fronte a sé, molto schematicamente, due direzioni possibili: o perseverare nello stile della tradizione, dell'"ordine", accettando *a priori* un ruolo di semplice epigono, o rinnovare radicalmente i termini dell'espressione artistica, scegliendo la strada dell'"avventura". L'antitesi, in questa proiezione "culturale", si definiva come antitesi di "imitazione" e "invenzione" come appunto si diceva: e il principio dell'"imitazione", nel suo duplice significato di imitazione dei modelli autorevoli e di imitazione delle presenze naturali, tornava a essere il simbolo di una posizione inerte e conservatrice, da parte dell'artista, di fronte alla società, di fronte al mondo, e in primo luogo di fronte allo stesso fare artistico. Con il rinnovato rifiuto di tale principio, con il suo storico esaurirsi oggettivo, il problema della pittura veniva a riproporsi come un problema inquietante. L'artista era interadans la réalité, sur le plan esthétique comme dialectique d'"imitation" et d'"invention", et ceci dans les mêmes termes qu'au début de l'aventure romantique, mais en en retournant le sens.

Il serait trop long de décrire jusqu'à quel point les conditions nouvelles de l'artisanat artistique ont agi sur cette situation. La révolution industrielle a apporté ses effets inévitables et retentissants même dans le domaine de l'expression artistique; elle en a exaspéré les effets déjà déterminés par le contexte économique et social: c'est-à-dire qu'un tableau (nous nous bornerons ici à la peinture) était alors déjà offert comme "marchandise" à l'horizon du "marché" artistique et en rapport à l'activité du "marchand" de tableaux. Mais si l'on veut s'en tenir seulement à une problématique d'ordre strictement technique, il suffit de penser à la signification que la préparation des couleurs pouvait avoir eu, tant qu'elle était faite par le peintre lui-même, et d'imaginer le changement produit dans le travail concret de l'artiste par la fabrication industrielle des tubes de couleurs prêts à l'usage.

Il est inutile d'insister sur le fait que les raisons "structurelles" ne pénétraient que exceptionnellement dans la conscience de l'artiste, aux yeux duquel la nouveauté de la situation, le malaise, la conscience critique de la crise n'apparaissaient qu'en termes purement culturels. Le peintre, au début du XXe siècle, pouvait voir s'ouvrir devant lui, très schématiquement, deux directions possibles: persévérer dans le style traditionnel de l'"ordre", en acceptant *a priori* le rôle d'un simple épigone, ou innover radicalement les termes de l'expression artistique, en choisissant la voie de l'"aventure". L'antithèse, dans cette projection culturelle, était définie comme antithèse d'"imitation" et d'"invention", comme il a été dit. Le principe d'"imitation", dans sa double acception d'imitation des modèles reconnus et des présences naturelles, était redevenu le symbole d'une position inerte et conservatrice de l'artiste face à la société, au monde et, en premier lieu, face à l'acte de peindre. Par le refus renouvelé d'un tel principe, voire par son épuisement objectif et historique, le problème de la peinture se posait à nouveau d'une façon inquiétante. L'artiste recouvrait sa pleine responsabilité humaine dans sa capacité d'invention.

on the other, anarchic "adventure" is concretized on the aesthetic plane as the dialectic of "imitation" and "invention," in precisely the same terms, that is to say, as those given it at the outset of the Romantic revolution—but with their meanings reversed.

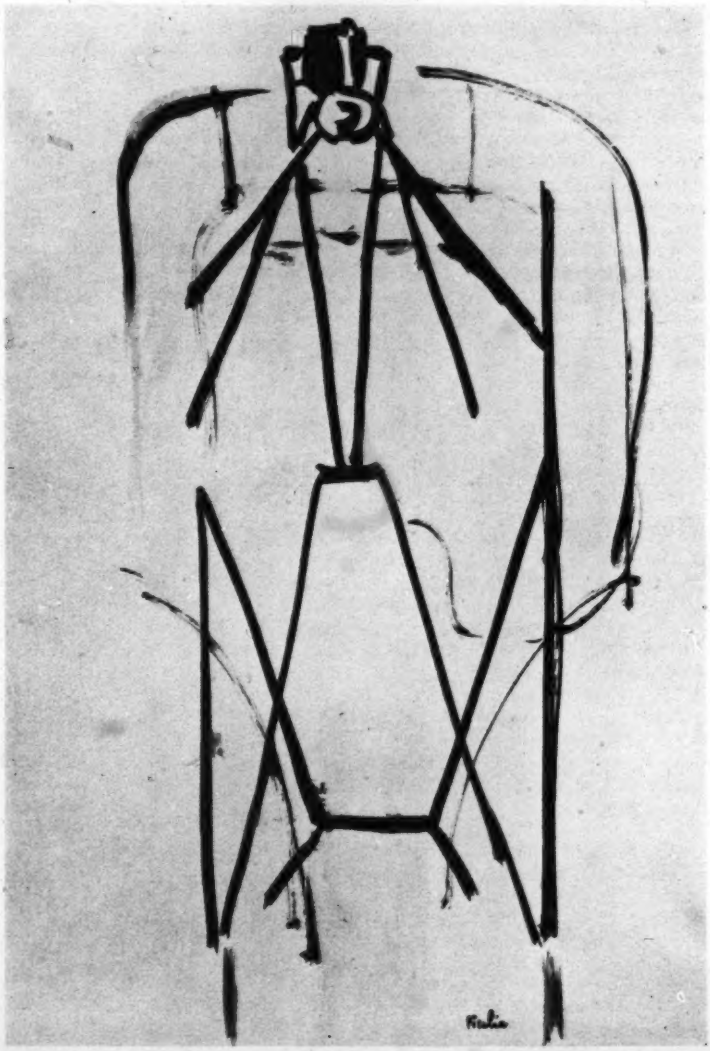
It would require much time to trace out in detail the extent to which changed conditions of artistic handicraft have helped to bring about this situation: the industrial revolution also had its inevitable and clamorous consequences in the field of artistic expression, worsening the results already caused by economic and sociological contest, as a result of which (and here we would confine ourselves to painting) the finished work of art was already appearing on the horizon of the artistic "market" as "merchandise", as it was also for the art-"merchant." But even in the consideration of a strictly technical problem, we may think only of the significance that there was in the mixing of colours by the painters themselves to see the change in the practical work of the artist that was to come about as a result of the industrial manufacture of tubed-colours ready for immediate use.

It is useless to say that "structural" considerations were only exceptionally present in the mind of the artist, to whom, as a rule, the newness of the situation, the state of uneasiness, in short the awareness of the crisis, presented themselves in frankly "cultural" terms. To put it very schematically, at the start of the 20th century a painter was faced with two possible choices: either to persist in the traditional way, the way of 'order,' thus accepting *a priori* a rôle of simple epigon, or radically to refashion the terms of artistic expression by following "adventure". The antithesis, under this cultural aspect, reduces itself to the antithesis between "imitation" and "invention," as we have just said: and the principle of "imitation" in its dual sense of imitation from sanctioned originals and from natural presences, has once again come to be the symbol of a static and conservative position on the part of the artist as regards society, the world, and, principally, as regards the artistic activity itself. With the fresh rebuttal of such a principle, with its historically objective exhaustion, the problem of painting began to reassert itself as a disquieting one.

mente restituito alla piena responsabilità umana della sua capacità di "invenzione".
Le prime esperienze all'inizio del nostro secolo sono già testimonianze eloquenti di un nuovo ed eversivo atteggiamento spirituale: i fauves, con Derain, Vlaminck, Matisse, Marquet, Friesz, Schmidt-Rottluff e altri, si scagliarono contro il formalismo cromatico degli impressionisti, che era sfociato nelle pedantesche ricerche dei divisionisti e dei neo-impressionisti. Mentre costoro si sforzavano di giungere a soluzioni cromatiche di un estremo naturalismo, in assoluta fedeltà alle apparenze del reale, i fauves orientavano le proprie ricerche in una direzione nettamente antitetica: quanto piú i loro colori erano infedeli all'inerte fenomenologia della visione, quanto piú i loro accosta-

Les premières expériences du début de ce siècle constituent déjà un témoignage éloquent d'une attitude spirituelle nouvelle et subversive. Les Fauves, avec Derain, Vlaminck, Matisse, Marquet, Friesz, Schmidt-Rottluff et d'autres, donnèrent l'assaut au formalisme chromatique des impressionnistes, qui avait abouti aux recherches pédantes des pointillistes et des néo-impressionnistes. Tandis que ces derniers s'efforçaient d'atteindre des solutions chromatiques d'un naturalisme extrême, d'une fidélité absolue à l'apparence du réel, les Fauves orientaient leurs recherches dans une direction nettement opposée. Plus leurs couleurs étaient infidèles à la phénoménologie inerte de la vision et l'assemblage des teintes paraissait anticonventionnel et plus les Fauves se sentaient proches

The artist was re-invested entirely with the full human responsibility of his capacity for "invention."
The early attempts of the painters of the beginning of our century already bear eloquent testimony to the new and subversive attitude of the spirit: the Fauvists, with Derain, Vlaminck, Matisse, Marquet, Friesz, Schmidt-Rottluff, and others, launched themselves out in opposition to the chromatic formalism of the Impressionists, which was expending itself in the pedantic researches of the divisionists and neo-impressionists. Whereas the latter went to all lengths to arrive at chromatic solutions of extreme naturalism, utterly true to the appearances of reality, the Fauvists pointed their experiments in an entirely opposite direction: the more



53 Picabia:
Machine sans nom, 1916-18

menti di tinte risultavano anti-convenzionali, tanto piú i fauves sentivano di essere vicino ai loro ideali espressivi. Il valore emotivo del colore veniva infatti concepito da questi pittori come una forza autonoma, senza riferimenti all'oggetto, sciolta da ogni adeguazione passiva al manifestarsi cromatico della realtà esterna.

Analogamente i cubisti, con Braque, Delaunay, Gleizes, Léger, Metzinger e Picasso, richiamandosi alla lezione di Cézanne, si ribellarono per altra via al formalismo impressionistico, tendendo a una meta non lontana da quella verso cui si venivano orientando i fauves. Quello che i fauves intendevano realizzare eminentemente in termini di colore, i cubisti cercavano di conseguirlo sul piano dei volumi e delle strutture: si trattava di dare all'architettura del quadro un valore autonomo nei confronti della realtà. L'oggetto è ostentatamente scelto tra i piú banali che ci circondano, perché non l'oggetto importa, nella sua empirica concretezza, ma l'impianto espressivo che, in un rapporto del tutto occasionale e pretestuoso, il pittore potrà dedurne. Le esperienze dei fauves e dei cubisti aprirono cosí, ciascuna a suo modo, la via all'astrattismo.

E infatti: se il colore o la forma, in se stessi, possono assumere un cosí potente significato artistico, perché non fare a meno di un oggetto esterno di rappresentazione? Nel 1914 Kandinsky scriveva: "Quando, in un quadro, una linea è liberata dalla necessità di indicare una cosa, diviene una cosa essa stessa, e la sua musica intima, non piú indebolita da aspetti secondari, rivela tutta la propria forza interiore." I primi astrattisti (Arp, Kandinsky, Larionov, Kupka, Magnelli, Malevitch, Picabia, Mondrian e altri) iniziarono un nuovo linguaggio pittorico, in cui l'artista è guidato unicamente dalla propria fantasia inventiva.

Anche i pittori che rimangono legati, in una certa misura, alla rappresentazione della figura umana e del mondo visibile, non sfuggono alla pressione storica determinata dalle nuove necessità espressive: respingono il formalismo meccanicistico e anti-dialettico *fin de siècle*, e non si preoccupano piú di adeguare, con stanco scrupolo imitativo, l'apparenza esteriore dei loro modelli. Anche per costoro si tratta di rappresentare una realtà interiore. Riallacciandosi alla follazione di Van Gogh, al misticismo stravolto di Munch, al

de leurs idéaux expressifs. En effet, la valeur émotive de la couleur était conçue par ces peintres comme une force autonome, sans rapport avec l'objet, délié de toute adaptation passive à la manifestation chromatique de la réalité extérieure.

De la même façon, les Cubistes, avec Braque, Delaunay, Gleizes, Léger, Metzinger et Picasso, en se rattachant à la leçon de Cézanne, se dressèrent contre le formalisme impressionniste et se rapprochèrent d'un but, qui n'était pas très éloigné de celui vers lequel les Fauves étaient orientés, bien qu'en cheminant par une autre voie. Ce que les Fauves voulaient réaliser en termes de couleurs, les Cubistes pensaient l'obtenir sur le plan des volumes et des structures; il s'agissait de donner une valeur autonome à l'architecture du tableau par rapport à la réalité. L'objet était choisi ostensiblement parmi les plus banals qui nous environnent: car ce n'était pas l'objet qui importait, dans sa présence empirique, mais l'agencement expressif que le peintre pouvait en déduire, dans un rapport tout à fait occasionnel et servant de prétexte. Les expériences des Fauves et des Cubistes ouvrirent ainsi, chacune à sa manière, la voie à l'abstraction.

Si la couleur ou la forme, peuvent assumer isolément une signification artistique si puissante, pourquoi alors ne pas se passer d'un objet extérieur de représentation? Kandinsky écrivait en 1914: "Quand, dans un tableau, une ligne est délivrée de la nécessité d'indiquer une chose, elle devient elle-même une chose, et sa musique intime, qui n'est plus affaiblie par des aspects secondaires révèle toute sa propre force intérieure." Les premiers abstraits (Arp, Kandinsky, Larionov, Kupka, Magnelli, Malévitch, Picabia, Mondrian, etc.) créèrent un langage pictural nouveau, à travers lequel l'artiste est guidé uniquement par sa fantaisie inventive.

Les peintres qui, en une certaine mesure, restaient fidèles à la représentation de la figure humaine et du monde visible extérieur, n'échappèrent pas, de leur côté, à la pression historique exercée par les nécessités nouvelles de la représentation. En repoussant le formalisme mécaniste et antidialectique fin de siècle, ils ne se préoccupèrent plus, dans un vain souci d'imitation, de se conformer à l'apparence extérieure de leurs modèles. Pour ces artistes, il s'agissait avant tout de repré-

their colours mispresented inert phenomenology of vision, the more their colour-combinations became anticonventional, so much the closer the Fauvists felt themselves to be to their ideals of expression. In fact, the emotive value of colour was conceived of by these painters as an autonomous force, bearing no relation to the object, free of any passive equivalence to the chromatic manifestations of external reality.

Similarly, the Cubists, with Braque, Delaunay, Gleizes, Léger, Metzinger and Picasso, remembering the example of Cézanne, made their own kind of rebellion against impressionistic formalism, aiming at something not so very different from the end towards which the Fauvists were beginning to move. What the Fauvists aimed at realizing primarily in terms of colour, the Cubists sought to attain in terms of volume and structure; it was a question of giving the architecture of the picture an autonomous value in relation to reality. The choice of objects is made, blatantly, from among the most banal things that surround us; for it is not the object in its empiric concreteness that counts, but the expressive content that the painter, in a quite detached and contrived way, can succeed in abstracting from it. Thus, in their own different ways, the experiences of the Fauvists and of the Cubists lead to abstraction.

And certainly, if colour or form, in themselves, can take on such powerful artistic significance, why should it not be possible to do without an external object of representation? In 1914, Kandinsky wrote: "When, in a picture, a line is freed of the necessity to represent a thing, the line itself becomes a thing, and its inner harmonies, no longer weakened by secondary aspects, show themselves in all their own interior force." The first abstractionists (Arp, Kandinsky, Larionov, Kupka, Magnelli, Malevitch, Picabia, Mondrian and others) initiated a new pictorial language, in which the artist is governed only by his own creative imagination.

Even the painters who remain to some extent tied to the representation of the human form and of the visible world do not escape the pressures of history produced by the new expressive necessities; they reject anti-dialectical and pre-20th century formalism and no longer concern

35 Janco: Architecture empire brillant, 1918

grottesco di Ensor, gli espressionisti (Pascin, Soutine, Kokoschka, Rouault e altri) si servono dell'oggetto esterno per esprimere la loro interna angoscia. Memori delle parole di Goethe "Tutti coloro che lodano l'esperienza dimenticano che l'esperienza è solo una metà dell'esistenza", guardano con disprezzo al vuoto formalismo degli impressionisti, ai quali già Gauguin aveva rimproverato di "ridurre tutta la pittura nei limiti delle percezioni dell'occhio, dimenticando il mondo e i misteri del pensiero umano".

I limiti dell'espressionismo sono evidenti: la psiche umana è ancora considerata da questi pittori secondo il concetto che la scienza positiva aveva formulato nel corso dell'Ottocento. Mentre essi credevano di esprimere la totalità spirituale dell'uomo, in realtà coglievano soltanto la zona cosciente della psiche, quella piú esterna e controllabile: di qui il loro patetico razionalismo.

Fu invece compito dei surrealisti (Ernst, Tanguy, Klee, Miró, ecc.) tradurre in termini pittorici le scoperte di Freud, portando l'esperienza degli espressionisti alla sua logica conseguenza ultima. Ogni manifestazione del subcosciente, a cominciare dall'area infinita della vita onirica, fu accolta da questi artisti al fine di rappresentare un contenuto piú profondo e di immettere una piú intensa carica lirica in quegli stessi soggetti che i pittori precedenti avevano trattato in modo epidermico, senza riuscire a penetrare oltre la superficie apparente del reale. Là dove gli impressionisti si erano fermati al colore e gli espressionisti al gioco estroverso dei sentimenti e delle passioni, i surrealisti intesero procedere oltre, cercando di raggiungere, per gli avventurosi sentieri dell'inconscio, il fondo ultimo dell'esistere umano.

Accanto al surrealismo, suprema espressione, criticamente consapevole, dell'arte romantica, si colloca il dadaismo: un movimento al quale appartennero non pochi di coloro che piú tardi diventeranno esponenti del surrealismo stesso. Duchamp, Picabia, Arp, Janco, Schwitters, Man Ray portarono l'arte a un grado di rigoroso classicismo[1] quale raramente era stato raggiunto prima di allora. Mentre infatti il surrealismo prolunga, esaltandola al massimo, la corrente romantica, riallacciandosi, sia pure indirettamente, come abbiamo detto, all'esperienza espressionisti-

senter une réalité intérieure. Tout en se rattachant à la fulguration de Van Gogh, au mysticisme hagard de Munch, au grotesque d'Ensor, les expressionnistes (Pascin, Soutine, Kokoschka, Rouault, etc.) se servirent de l'objet extérieur afin d'exprimer l'angoisse qu'ils ressentaient. Dans leur mépris pour le formalisme vide des impressionnistes, auxquels Gauguin avait déjà reproché de "réduire toute la peinture aux limites de la perception de l'œil en oubliant l'univers et les mystères de la pensée humaine", ils ne firent que reprendre le mot de Goethe: "Tous ceux qui louent l'expérience oublient qu'elle ne représente qu'une moitié de l'existence."

Les limites de l'expressionnisme sont évidentes, car ces peintres ne conçoivent l'esprit humain qu'à partir des formulations de la science positiviste, qui avaient eu cours au XIXe siècle. Tout en croyant exprimer la totalité spirituelle de l'homme, en réalité ils ne retenaient que la frange consciente de la pensée, la plus extérieure et la plus contrôlable: d'où leur rationalisme pathétique.

C'est aux surréalistes (Ernst, Tanguy, Klee, Miró, etc.) qu'on doit la traduction en termes picturaux des découvertes de Freud. Ainsi l'expérience des expressionnistes est portée à ses ultimes conséquences. Toute manifestation du subconscient, à partir du domaine infini de la vie onirique, fut accueillie par ces artistes dans le but de représenter un contenu plus profond et d'insuffler une charge lyrique plus intense aux sujets que les peintres précédents avaient traités d'une façon superficielle, sans réussir à pénétrer au-delà de la surface apparente du réel. Là où les impressionnistes s'étaient arrêtés à la couleur, les expressionnistes au jeu ouvert des sentiments et des passions, les surréalistes passèrent outre, en essayant d'atteindre la couche la plus cachée de l'existence humaine, par les chemins aventureux de l'inconscient.

À côté du Surréalisme (expression suprême, critiquement consciente, du romantisme), il faut placer le Dadaïsme: un mouvement dont firent partie bien des artistes qui plus tard se rattachèrent au Surréalisme. Duchamp, Picabia, Arp, Janco, Schwitters, Man Ray firent aboutir l'art à un classicisme rigoureux,[1] qui auparavant avait bien rarement été atteint. En effet, tandis que le Surréalisme pro-

themselves with equating, with weary imitative care, the external appearances of their subjects. There is involved, for them, too, the representation of an inner reality. Heirs to Van Gogh's revelation, the troubled mysticism of Munch, Ensor's grotesques, the Expressionists (Pascin, Soutine, Kokoschka, Rouault and others) use the external object for the expression of their own inner anguish. Remembring the words of Goethe, "All those who praise experience forget that experience is only a half of existence," they look contemptuously on the empty formalism of the Impressionists, whom Gauguin had already accused of "confining the whole of painting within the limits of visual experience, forgetting the world and the mysteries of human thought."

The limitations of Expressionism are evident; the human psyche is still conceived of by its painters after the concept that positivist science had formulated during the nineteenth century. While believing themselves to be expressing the spiritual totality of man, in fact they touched only the conscious area of the psyche, the most external and controllable part; and to this must be attributed their pathetic rationalism.

It was left to the Surrealists (Ernst, Tanguy, Klee, Miró, etc.) to translate into pictorial terms the discoveries of Freud, carrying the experience of the Expressionists to its logical conclusion. These artists accepted every manifestation of the subconscious, beginning with the infinite area of oniric life, so that they should be able to represent a deeper content and allow a more intense lyricism to inform the same subjects that the earlier painters had treated only superficially, going no deeper than the surface appearance of reality. Where the Impressionists had stopped at colour, and the Expressionists at the extrovert play of feelings and passions, the Surrealists undertook to go further, attempting to reach, down the adventurous paths of the unconscious, the ultimate depths of human existence.

And close to Surrealism, the supreme, critically self-conscious expression of romantic art, there must be placed Dadaism: a movement to which belonged not a few of those who were later to become exponents of Surrealism itself. Duchamp, Picabia, Arp, Janco, Schwitters, Man Ray, brought art to a degree of rig-

ca, Dada è il logico punto d'arrivo delle ricerche classicistiche dei fauves, dei cubisti e degli astrattisti.[2]

Si è detto, e anche i fondatori lo affermarono, che Dada fu un movimento "anti-arte", che fu creato per gettare il ridicolo sull'arte, una volta per sempre. In realtà, l'arte che Dada riuscí a porre in ridicolo fu soltanto l'arte del conformismo tradizionale. Nella sua furia di rinnovamento, Dada pose invece le premesse per l'arte del futuro, liberandola da ogni censura morale (il decoro del soggetto rappresentato), materiale (il mezzo tradizionale dei colori in tubetto), formale (il bello come sintesi dell'*utile* e del *dulce*, di un atteggiamento pratico e di un atteggiamento edonistico).

Prima di chiarire quale sia, per noi, il significato di Dada nella storia artistica del nostro secolo, occorre precisare che esistono, in questo movimento, almeno due correnti. La prima, capeggiata da Tzara, di cui fecero parte quasi tutti i letterati (compreso Huelsenbeck, ma escluso Hugo Ball), fa del nichilismo il mezzo e il fine di Dada. Lo stato d'animo di quel periodo giustificava ampiamente un simile atteggiamento: il violento disgusto per una società che mandava periodicamente al macello migliaia e migliaia di uomini sui campi di battaglia aveva toccato punte estreme, e non poteva non riflettersi sulle posizioni artistiche. Dell'altra corrente fanno invece parte i pittori: ed è logicamente comprensibile, poiché la protesta dei letterati, espressa verbalmente, poteva benissimo esprimersi in forma di assoluta negazione, mentre l'azione del pittore, per la sua stessa natura, doveva assumere un carattere costruttivo.

Il contrasto tra le due correnti di Dada veniva puntualizzato da Schwitters nel 1920: "Nella *Storia del Dadaismo*, Huelsenbeck scrive: 'In arte tutto dovrebbe ricevere una sana legnata!' Poi, nella sua prefazione al recente *Almanach Dada*, Huelsenbeck scrive: 'Dada tenta una specie di propaganda contro la cultura.' Questo huelsendadaismo è orientato verso la politica e contro l'arte e la cultura... Come regola fondamentale, Merz mira solo all'arte, perché nessun uomo può servire due padroni." [3]

Che questo non fosse un atteggiamento individuale di Schwitters, è ampiamente dimostrato da un manifesto pubblicato nel 1919, firmato dai piú importanti pit-

longe le courant romantique, en l'exaltant au plus haut degré et en s'inspirant, bien qu'indirectement comme on l'a dit, de l'expérience expressionniste, Dada représente l'aboutissement logique des recherches à tendance classique des Fauves, des Cubistes et des Abstraits.[2]

Il a été dit, et même ses fondateurs l'ont affirmé, que Dada fut un mouvement "anti-art", qu'il fut créé pour tourner l'art en ridicule, une fois pour toutes. En réalité, ce fut l'art du conformisme traditionnel que Dada put ridiculiser. Dans sa rage innovatrice Dada, au contraire, formula les prémisses d'un art de l'avenir en le délivrant de toute entrave morale (la dignité du sujet représenté), matérielle (le moyen traditionnel des couleurs en tube), formelle (le beau comme synthèse de l'"utile" et de l'"agréable", d'une attitude pratique et d'une attitude hédoniste).

Avant d'élucider la signification de Dada dans l'histoire artistique de notre siècle, il faut préciser qu'il exista, au sein de ce mouvement, au moins deux courants. Le premier, dont le chef de file a été Tzara et auquel prirent part presque tous les hommes de lettres (Huelsenbeck compris, tandis que Hugo Ball n'en fit pas partie), fait du nihilisme le moyen et la fin de Dada. L'état d'âme particulier à cette époque justifiait pleinement une telle attitude: le dégoût violent envers une société qui envoyait périodiquement des milliers d'hommes dans les carnages des champs de bataille avait atteint des pointes extrêmes et ne pouvait pas ne pas avoir de répercussions sur les positions artistiques. Les peintres ont, de leur côté, appartenu au deuxième courant. Ceci s'explique, car la protestation des hommes de lettres, qui s'exprimait verbalement, pouvait très bien prendre la forme d'une négation absolue, tandis que l'action de peindre ne pouvait qu'assumer un caractère constructif.

Le contraste entre les deux courants de Dada fut souligné par Schwitters en 1920: "Dans l'*Histoire du Dadaïsme*, Huelsenbeck écrit: 'Dans l'art tout devrait recevoir une bonne raclée.' Puis, dans sa préface au récent *Almanach Dada*, Huelsenbeck écrit encore: 'Dada cherche une sorte de propagande contre la culture.' Ce Huelsendadaïsme est dirigé vers la politique, contre l'art et la culture... Comme règle fondamentale, Merz tend seulement à

orous classicism such as had rarely been reached previously. Indeed, while Surrealism is an extension of the romantic movement, exalting it utterly, linking itself even if indirectly, as has been said, to the expressionistic experience, Dada is the logical end of the classical researches of the Fauvists, the Cubists and Abstractionists.[2]

It has been said, and its founders have confirmed, that Dada was an "anti-art" movement, designed to make art ridiculous once and for all. In fact, the only art in respect of which Dada succeeded in this aim was conformist-traditional art. Rather, in its passion of renewal, Dada laid down the premisses for the art of the future, freeing it from every moral, material and formal inhibition (propriety of subject represented; traditional tubed-colours; beauty thought of as a synthesis of the *useful* and the *dulce*, of the practical and the hedonistic attitudes).

Before we can define the significance of Dada, it is necessary to point out that within the movement there existed at least two currents. The first, led by Tzara, and joined by nearly all the writers (including Huelsenbeck, but not Hugo Ball), made of nihilism the means and end of Dada. The *zeitgeist* of that period fully justifies such an attitude: violent disgust for a society that periodically sent thousands on thousands of men to be butchered on the battlefields had reached its peak, and could not fail to find its reflection in the attitudes adopted in art. The second current, on the other hand, was formed by the painters; and this is logically understandable, since the verbally-made protest of the writers could express itself perfectly as absolute negation, whereas action on the part of the painter, owing to his very nature, was bound to take a constructive form.

The contrast between the two currents was given emphasis by Schwitters in 1920: "In *The History of Dadaism*, Huelsenbeck writes: 'All in art should get a sound thrashing.' In his introduction to the recent *Almanach Dada*, Huelsenbeck writes: 'Dada is carrying on a kind of propaganda against culture.' This Huelsendadaism is oriented towards politics and against art and against culture.... As a matter of principle, Merz aims only at art, because no man can serve two masters." [3]

That this was not an attitude

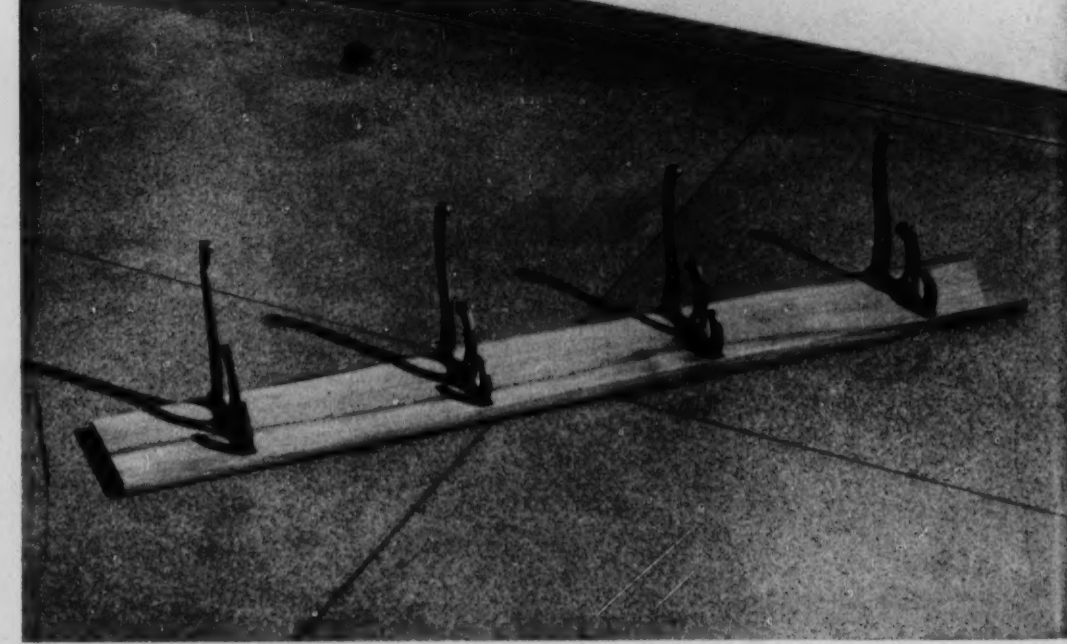
Duchamp: Porte-Chapeau, 1917-1964

tori Dada, Arp, Janco, Eggeling, Giacometti, Baumann e altri, i quali si presentano come "Dada radicali", per distinguersi dai Dada che seguivano l'atteggiamento dei letterati. Eccone il testo integrale: "Deve prevalere una visione chiara e uniforme se si decide su fatti di grande portata. Spiritualmente e materialmente noi rivendichiamo il nostro diritto: rappresentanti di una parte essenziale della cultura, noi artisti desideriamo partecipare all'evoluzione ideologica dello Stato; vogliamo vivere nello Stato come parte della sua stessa vita, e condividerne tutte le responsabilità. Proclamiamo che le leggi artistiche della nostra epoca sono già state formulate nelle loro linee generali. Lo spirito di un'arte astratta rappresenta una enorme estensione del senso della libertà dell'uomo. Crediamo in un'arte fraterna: nuova missione dell'arte nella società. L'arte esige la chiarezza, deve servire alla formazione dell'uomo nuovo. Deve appartenere a tutti senza distinzione di classe, Vogliamo raccogliere la forza creatrice cosciente di ogni singolo individuo nella realizzazione della sua missione per l'opera comune. Combattiamo la mancanza di sistema, distruttrice di forze. La nostra aspirazione piú alta è di realizzare una base spirituale di comprensione per tutti gli uomini. Questo è il nostro dovere.

l'art car l'homme ne peut servir deux maîtres."[3]

Le fait qu'il ne s'agissait pas là d'une position individuelle de Schwitters est démontré par le manifeste publié en 1919, signé par les peintres Dada les plus importants, Arp, Janco, Eggeling, Giacometti, Baumann et d'autres. Ces peintres se présentaient comme des "Dadas radicaux", pour se distinguer des Dadas qui suivaient le point de vue des hommes de lettres. Voici le texte intégral de ce manifeste: "Il faut qu'une vue claire et unie domine si l'on décide des faits de grande portée. Spirituellement et matériellement nous exigeons notre droit: Représentants d'une partie essentielle de la culture, nous autres artistes nous désirons prendre part à l'évolution idéelle de l'état; nous voulons exister dans l'état; dans la vie même et en partager toutes les responsabilités. Nous proclamons que les lois de l'art de notre époque sont déjà formulées dans leurs grandes lignes. L'esprit d'un art abstrait représente l'élargissement énorme du sens de la liberté de l'homme. Notre foi est l'art fraternel: nouvelle mission de l'art dans la société. L'art impose la clarté, doit servir au fondement de l'homme nouveau. Il doit appartenir à tous sans distinction de classe. Nous voulons rassembler la force consciente de production de chaque

peculiar to Schwitters is clear shown by a manifesto publishe in 1919, signed by the princip Dadaist painters, Arp, Janco, E geling, Giacometti, Baumann ar others, who wished to be know as "Dada radicals" in order distinguish themselves from th Dada artists who conformed the attitude taken up by th writers. The whole text of th manifesto runs thus: "Clear an uniform vision must prevail whe facts over a wide range are d cided upon. Spiritually and m terially we demand our right as an essential part of cultu we, as artists, want to take pa in the ideological evolution the state, we want to live the state as part of its ve life and want to share all i responsibilities. We hereby pr claim that the artistic laws our time have been formulat on general lines. The spirit abstract art represents an enc mous widening of man's sen of liberty. We believe in a br therly art: this is art's new m sion in society. Art deman clarity, it must serve towar the formation of the new ma It must belong to all, witho class distinctions. We want gather up the conscious creati force of every individual, to he him to accomplish his missi for the benefit of the comm task. We are fighting the la of system, for it destroys forc



16 Duchamp: Trébuchet, 1917-1964

Questo lavoro assicura al popolo la massima vitalità. L'iniziativa spetta a noi. Ci accingiamo a dirigere le correnti e a dare espressione ai desideri raccogliendo nello stesso tempo le forze disperse." [4]

In sintesi, la posizione dei "Dada radicali" è espressa da questa frase di Arp: "Dada è stato la rivolta dei non credenti contro i miscredenti." Cosí lo spirito di Dada sarà presente fra noi fin quando "la negazione conterrà il fermento dell'avvenire" (M. Janco). Il manifesto citato dimostra chiaramente come Dada, nella sua furia iconoclasta, abbia inteso essere, in primo luogo, per quanto inconsapevolmente, un movimento "classico".

L'oggettivismo del caso, che resta una delle principali tecniche Dada, e venne applicata soprattutto nei *collages* (*i merz* di Schwitters ne furono forse la espressione formale piú riuscita), l'utilizzazione dei *ready-mades*, l'incessante sperimentalismo sviluppato in ogni direzione, erano orientamenti ben lontani dal soggettivismo romantico. Già nel novembre 1915, nella prefazione a un catalogo per una collettiva alla Galleria Tanner di Zurigo, Arp scriveva: "Ma l'Arte è la realtà, e la realtà comune deve farsi sentire al di sopra del particolare." Marcel Janco, nel 1919, ribadí la stessa tesi, quando, in occasione di una collettiva (*Das Neue Leben*) al Kunsthaus di Zurigo, in cui figuravano opere di Arp, Giacometti, Janco, Picabia, Sophie Täuber e altri, scrisse: "L'arte vuole e deve tornare alla vita. È dal Rinascimento che l'arte è diventata una questione privata, staccata dalla vita. I suoi artisti si ritenevano orgogliosamente superiori agli altri mortali. Questo orgoglio insensato ci ha cacciati dalla vita e dal lavoro in una sterile speculazione. Desideriamo ardentemente allontanarci da questo orgoglio. Non siamo soltanto degli artisti, siamo degli esseri umani, e sentiamo l'obbligo di tornare ad essere una forza positiva nella vita. Un'arte di elevato valore etico non appartiene esclusivamente a un unico cervello, ma al tempo e al mondo. Se invece si vuol fare dell'arte solo per il proprio piacere, non si può rendere giustizia agli uomini, e ancor meno a se stessi. La mostra presenta alcuni tentativi per riportare l'arte alla vita. Si vedono molti materiali trattati in modo nuovo; non si vedono quasi piú 'quadri' propriamente detti. Le nostre composizioni dovevano diventare una forza positiva nella vita. Questo è il nostro scopo più alto: portare a una base spirituale di comprensione per tutti gli uomini. Questo è il nostro dovere. Questo lavoro assicura al popolo la massima vitalità. L'iniziativa spetta a noi. Ci accingiamo a dirigere le correnti e a dare espressione ai desideri raccogliendo nello stesso tempo le forze disperse." [4]

In sintesi, la posizione dei "Dada radicali" è espressa da questa frase di Arp: "Dada è stato la rivolta dei non credenti contro i miscredenti." Cosí lo spirito di Dada sarà presente fra noi fin quando "la negazione conterrà il fermento dell'avvenire" (M. Janco). Il manifesto citato dimostra chiaramente come Dada, nella sua furia iconoclasta, abbia inteso essere, in primo luogo, per quanto inconsapevolmente, un movimento "classico".

L'oggettivismo del caso, che resta una delle principali tecniche Dada, e venne applicata soprattutto nei *collages* (*i merz* di Schwitters ne furono forse la espressione formale piú riuscita), l'utilizzazione dei *ready-mades*, l'incessante sperimentalismo sviluppato in ogni direzione, erano orientamenti ben lontani dal soggettivismo romantico. Già nel novembre 1915, nella prefazione a un catalogo per una collettiva alla Galleria Tanner di Zurigo, Arp scriveva: "Ma l'Arte è la realtà, e la realtà comune deve farsi sentire al di sopra del particolare." Marcel Janco, nel 1919, ribadí la stessa tesi, quando, in occasione di una collettiva (*Das Neue Leben*) al Kunsthaus di Zurigo, in cui figuravano opere di Arp, Giacometti, Janco, Picabia, Sophie Täuber e altri, scrisse: "L'arte vuole e deve tornare alla vita. È dal Rinascimento che l'arte è diventata una questione privata, staccata dalla vita. I suoi artisti si ritenevano orgogliosamente superiori agli altri mortali. Questo orgoglio insensato ci ha cacciati dalla vita e dal lavoro in una sterile speculazione. Desideriamo ardentemente allontanarci da questo orgoglio. Non siamo soltanto degli artisti, siamo degli esseri umani, e sentiamo l'obbligo di tornare ad essere una forza positiva nella vita. Un'arte di elevato valore etico non appartiene esclusivamente a un unico cervello, ma al tempo e al mondo. Se invece si vuol fare dell'arte solo per il proprio piacere, non si può rendere giustizia agli uomini, e ancor meno a se stessi. La mostra presenta alcuni tentativi per riportare l'arte alla vita. Si vedono molti materiali trattati in modo nuovo; non si vedono quasi piú 'quadri' propriamente detti. Le nostre composizioni dovevano di-

individu dans l'accomplissement de sa mission pour l'œuvre commune. Nous combattons le manque de système destructeur de forces. Notre plus haute aspiration est de réaliser une base spirituelle d'entendement pour tous les hommes. *Voilà notre devoir.* Ce travail assure au peuple la plus haute vitalité. C'èst à nous que l'initiative incombe. Nous allons diriger les courants et donner expression aux désirs tout en ralliant les forces dispersées."[4]

En résumé, la position des "Dadas radicaux" peut être exprimée par cette phrase de Arp: "Dada a été une révolte des noncroyants contre les incroyants." Ainsi l'esprit de Dada sera parmi nous tant que "la négation contiendra le ferment de l'avenir" (M. Janco). Le manifeste cité démontre clairement comment Dada, dans sa rage iconoclaste, avait voulu être avant tout, bien qu'inconsciemment, un mouvement "classique".

L'objectivation du hasard, qui reste une des techniques principales de Dada et qui a été surtout appliquée dans les *collages* (le *merz* de Schwitters en ont peut-être été l'expression formelle la plus réussie), l'utilisation des *ready-mades*, la recherche expérimentale incessante développée dans toutes les directions, étaient des orientations bien différentes du subjectivisme romantique. Déjà en novembre 1915, dans la préface pour le catalogue d'une exposition de groupe à la Galerie Tanner de Zürich, Arp pouvait écrire: "Mais l'art est une réalité, et la réalité commune doit se faire entendre au-dessus du détail." Marcel Janco, en 1919, reprit la même thèse lorsqu'il écrivait, à l'occasion d'une exposition de groupe au Kunsthaus de Zürich (*Das Neue Leben*) dans laquelle figuraient des œuvres de Arp, Giacometti, Janco, Picabia, Sophie Täuber et d'autres:

"L'art veut et doit retourner à la vie. C'est à partir de la Renaissance que l'art est devenu une affaire privée, détachée de la vie. Ses artistes se sentaient orgueilleusement supérieurs aux autres mortels. Cet orgueil insensé les a chassés de la vie et du travail au profit d'une spéculation stérile. Nous désirons ardemment nous éloigner de cet orgueil. Nous ne sommes pas seulement des artistes, nous sommes des êtres humains, et nous ressentons l'obligation de redevenir une force positive de la vie. Un art d'une valeur éthique élevée n'appartient pas exclusive-

It is our highest aim to bring about a spiritual basis of understanding for all mankind. This is our duty. This work assures to the people the highest degree of vitality. The initiative must be with us. It is our duty to direct the currents, to lend expression to the desires and at the same time to rally contending forces." [4]

The position of the "Dada radicals" is summed up by this phrase of Arp's: "Dada is the revolt of the non-believers against the mis-believers." The spirit of Dada will be among us for as long as "negation contains the seed of the future" (M. Janco). The manifesto quoted shows clearly how Dada, in its iconoclastic fury, was, in the first place, however unconsciously, a "classical" movement.

The objectivity of chance, which remains one of the principal techniques of Dada, and which was applied particularly in *collages* (the *merz* of Schwitters was perhaps its most successful formal expression), the utilization of ready-mades, the incessant experimentation carried in every direcetion—these constituted trends well and truly remote from romantic subjectivism. As early as November 1915, in the preface to a catalogue for a group-exhibition at the Zürich Tanner Gallery, Arp was writing: "But art is reality, and the general reality must make itself felt above the particular." Marcel Janco, in 1919, confirmed the same thesis when, on the occasion of a group-exhibition (*Das Neue Leben*) at the Zürich Kunsthaus, in which were shown works by Arp, Giacometti, Janco, Picabia, Sophie Taüber and others, he wrote: "Art must and will return to life again. Since the Renaissance, art has become a private matter, divorced from life. Its artists were proud and felt themselves far above the level of other people. This senseless pride has chased us out of life and work into unproductive speculation. We long to depart from this pride. We are not only artists, we are people and are obliged to become an efficient power in life again. An ethically noble art does not belong to a brain only, but to the whole time, to the whole world. If art is done for one's own enjoyment, one neither does justice to all people nor to oneself. The exhibition shows attempts to lead art back to life. There are to be seen many new materials supplied, there are practically no

struggere le vecchie storielle e gli aneddoti, dovevano diventare piú 'astratte' per potersi impadronire della materia in modo nuovo e in profondità." [5]

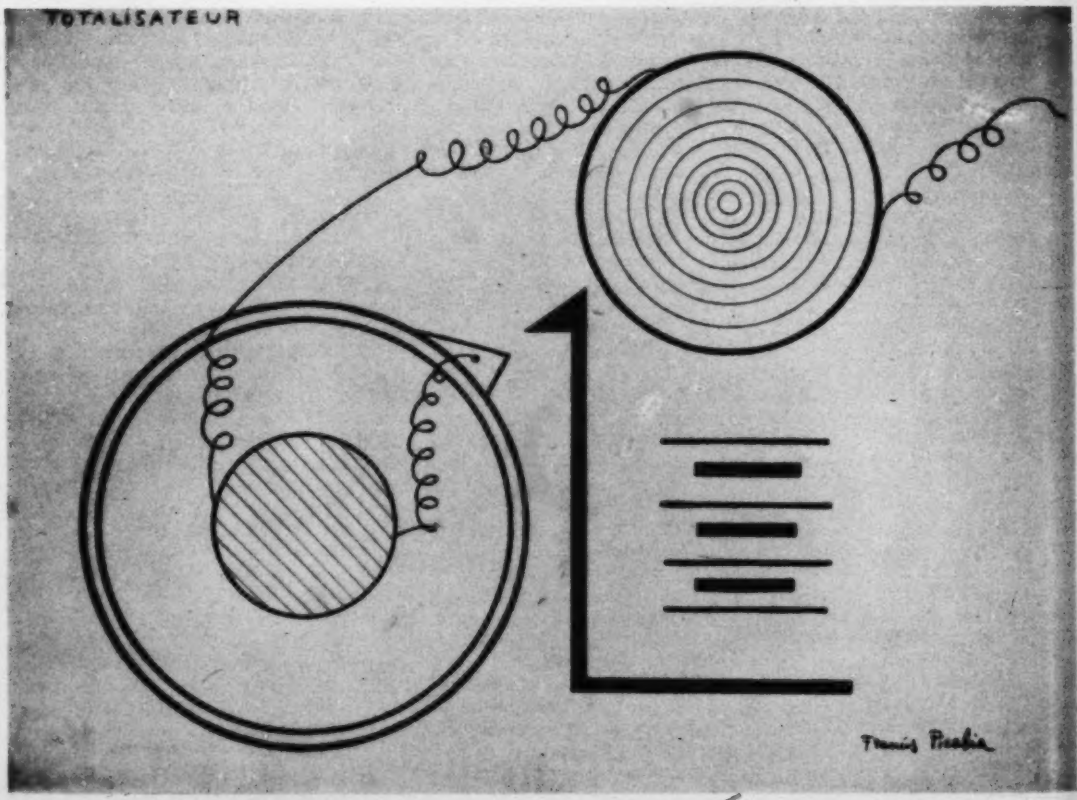
Se oggi assistiamo a un energico ritorno di Dada non è soltanto per una ragione di ordine formale o estranea alle necessità del tempo: ci si rende conto, per quanto la constatazione non sia, a volte, del tutto consapevole, che Dada e il surrealismo sono i due movimenti che piú di ogni altro hanno anticipato i motivi e le realizzazioni dell'arte contemporanea. Infatti, come prima considerazione, Dada e il surrealismo — contrariamente al fauvismo, al cubismo e all'astrattismo — non hanno dettato una ricetta pittorica, una soluzione formale. Ricette e soluzioni sono inevitabilmente cancellate dagli anni, non possono sopravvivere, cosí come non è sopravvissuto il naturalismo del primo Ottocento o l'impressionismo della fine del secolo, per non citare che i movimenti a noi piú vicini nel tempo. Dada e il surrealismo, invece, hanno rivendicato per l'artista un modo particolare di sensibilità, di completa *disponibilità*, cioè uno stato d'animo con-

ment à un seul cerveau, mais au temps et au monde. Tandis que si l'on veut faire de l'art pour son seul plaisir, on ne peut rendre justice aux hommes et d'autant moins à soi-même. L'exposition présente quelques essais pour ramener l'art à la vie. On y voit beaucoup de matériaux traités d'une façon nouvelle. On n'y voit plus des 'tableaux', à vrai dire. Nos compositions devaient détruire les vieilles histoires et les anecdotes, elles devaient devenir plus 'abstraites' afin de se saisir de la matière d'une manière nouvelle et en profondeur." [5]

Si aujourd'hui nous assistons à un retour énergique de Dada, ce n'est pas seulement pour une raison d'ordre formel, étrangère aux nécessités de ce temps. On se rend compte, bien que cette constatation ne soit pas toujours consciente, que Dada et le Surréalisme sont les deux mouvements qui ont prévu, plus qu'aucun autre, les motifs et les réalisations de l'art contemporain. En effet, comme première considération, Dada et le Surréalisme n'ont pas dicté une recette picturale, une solution formelle, à l'encontre du Fauvisme, du Cu-

'paintings' in the usual sense. Our compositions had to destroy the old histories and anecdotes, they had to become more 'abstract' in order to grasp the material in a new, profound way." [5]

If today we are witnessing a forceful return of Dada, it is not only for reasons of a formal nature, or extraneous to the needs of the time; it is realized, although not always quite consciously established, that Dada and Surrealism are the two movements that, more than any other, anticipated the impulses and realizations of contemporary art. In fact, as a first consideration, Dada and Surrealism—unlike Fauvism, Cubism and Abstraction—have dictated no pictorial recipes, no formal solution. Recipes and solutions are inevitably destroyed by the years and cannot survive their own times, just as the naturalism of the early 19th century or *fin de siècle* impressionism have failed to survive, to mention only the movements nearest to us in time. Dada and Surrealism, on the other hand, have claimed for the artist a particular kind of sensibility, one of complete *availability*, that is to say a state



53 Picabia: Totalisateur, 1916

sono alle istanze di libertà e di rivolta del nostro tempo, svincolato da ogni costrizione di ordine puramente formale o grettamente moralistica, cosí da permettere all'artista di dare libero sfogo alla propria fantasia inventiva, al suo bisogno di audaci ricerche, alla sua ansia di integrale esplorazione dell'immenso territorio della creazione pittorica. Non a caso surrealisti e dadaisti hanno lentamente scoperto l'oggetto come strumento espressivo, inducendo il pittore a rinunciare, per la propria opera, al colore fabbricato industrialmente, e a utilizzare in sua vece il colore diretto e non rielaborato degli oggetti medesimi integrati nel dipinto. Schwitters ha scritto: "Non riesco a capire perché i vecchi biglietti, i pezzetti di legno, i merletti dei grembiuli, i fili di ferro, i pezzi di ricambio per le ruote, i bottoni e le cianfrusaglie trovate nelle soffitte o negli immondezzai non debbano rappresentare un materiale per la pittura come lo sono i colori prodotti nelle fabbriche."[6] Non diversamente, anche se in modo piú generico, il surrealista Miró cosí proclamava, nel 1938, la sua sete di rinnovamento dei mezzi tradizionali: "Vorrei cercare di superare, nei limiti del possibile, la pittura da cavalletto, che, a mio giudizio, si propone uno scopo prettamente utilitario."

La ricerca di nuovi elementi di valore pittorico è d'importanza fondamentale. Le soluzioni timidamente proposte dai cubisti, con l'inserimento nei quadri di frammenti di giornale e *collages* di altro tipo, saranno riprese e portate alle estreme conseguenze quando l'oggetto introdotto in pittura non avrà piú la semplice funzione di parte del quadro, ma verrà a costituire, mediante l'accostamento con altri oggetti, il quadro stesso, assumendo cosí un valore di piena autonomia espressiva, incarnando compiutamente e direttamente le ragioni e lo stato d'animo dell'artista.

Sulla funzione anticipatrice e determinante di Dada nei confronti dello svolgimento dell'arte contemporanea non possono sussistere dubbi. Ci limiteremo a ricordare come nel panorama dell'arte moderna americana, ancora confuso sino al 1946, non vi sia pittore di un certo valore che sia in grado di negare l'influenza di Dada e del surrealismo. Si potrebbe affermare addirittura che senza l'attività di Picabia e di Duchamp a New York, du-

bisme et de l'Abstraction. Les recettes et les solutions sont inévitablement effacées au cours des années; elles ne peuvent survivre à leur temps, de la même façon que le naturalisme de la première partie du XIXe siècle ou l'impressionnisme de la fin de ce même siècle, pour ne citer que des mouvements pas très éloignés de nous, n'ont pas réussi à survivre. Dada et le Surréalisme ont revendiqué pour l'artiste une sensibilité particulière, une *disponibilité* complète, c'est-à-dire un état d'âme en harmonie avec les instances de révolte et de liberté de notre temps, détaché de toute constriction d'ordre purement formel ou d'un moralisme étroit, afin de permettre à l'artiste d'épancher librement sa fantaisie inventive, son besoin de recherches audacieuses, son désir d'une exploration intégrale de l'immense territoire de la création picturale. Ce n'est pas par hasard que les Surréalistes et les Dadaïstes ont lentement découvert l'objet comme instrument expressif, en induisant le peintre à renoncer, dans son œuvre, à la couleur offerte par l'industrie et à la remplacer par la couleur directe et non élaborée des objets mêmes intégrés dans le tableau. Schwitters a écrit: "Je n'arrive pas à comprendre pourquoi les vieux billets, les morceaux de bois, les pièces de rechange d'une roue, les boutons et les vieilleries abandonnées dans les greniers ou dans les poubelles ne peuvent pas constituer des matériaux pour la peinture, tout comme le sont les couleurs produites par les fabriques."[6] D'une manière analogue, bien que plus générique, le surréaliste Miró proclamait en 1938 son besoin d'un renouvellement des moyens traditionnels: "Je voudrais surpasser, dans la limité du possible, la peinture de chevalet qui, à mon avis, ne se propose qu'un but purement utilitaire."

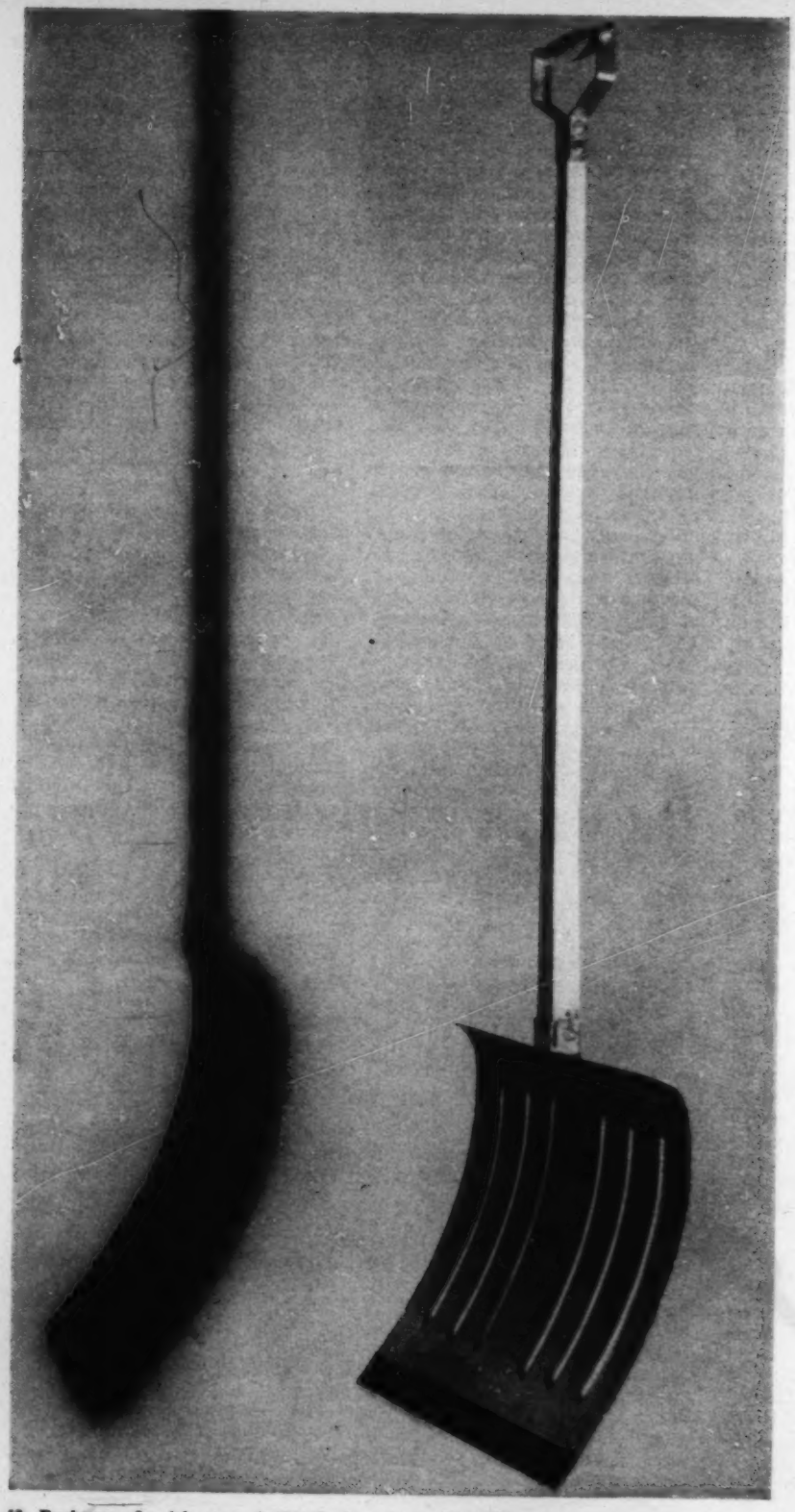
La recherche des éléments nouveaux de valeur picturale est fondamentale. Les solutions proposées timidement par les Cubistes, par l'introduction dans le tableau de fragments de journaux ou de collages d'autre genre, seront reprises et portées à leurs conséquences extrêmes, quand l'objet introduit dans la peinture n'aura plus la simple fonction d'une partie du tableau mais s'identifiera, par le voisinage avec d'autres objets, au tableau même, en prenant ainsi une valeur de pleine autonomie expressive et en incarnant com-

of mind consistent with the instances of liberty and revolt belonging to our time, loosed of every constriction of a purely formal or narrowly moralistic kind, in such a way as to allow the artist to give free rein to his own creative imagination, to his need for bold enquiry, to his concern for the total exploration of the immense territory of pictorial creation. It is not an accident that the Surrealists and Dadaists have slowly discovered the object as instrument of expression, persuading the painter to renounce the use of industrially-produced colours for his work, and to use in their place the immediate and un-manufactured colour of the objects themselves integrated into the picture. Schwitters has written: "For I could not see the reason why old tickets, driftwood, cloak-room tabs, wires and wheel parts, buttons and old rubbish found in the attic and in refuse dumps should not be a material for painting just as good as the colours made in factories."[6]

No differently, even if more generally, the Surrealist Miró in 1938 thus announced his longing for a renewal of traditional means: "Within the limits of the possible, I wish to go beyond easel-painting, which in my opinion has a purely utilitarian purpose."

The search for new elements of pictorial value is of basic importance. The suggestion shyly put forward by the Cubists, with the insertion into the picture of newspaper-cuttings and other sorts of *collage*, will be readopted and carried on to its extreme consequences when the object put into the picture no longer has the simple function of forming part of the picture but comes, by means of its contiguity with other objects, to constitute the picture itself, thus appropriating a value of full expressive autonomy, completely and directly embodying the motives and state of mind of the artist.

From what has been said we see there can be no doubt that Dada played an anticipatory and determining part in the development of contemporary art. I shall only recall here how, in the overall scheme of modern American art, until 1946 still confused, there are few painters of any importance able to deny the influence of Dada and Surrealism. It may even be stated that without the activity of Picabia and Duchamp in New York during the first



10 Duchamp: In Advance of the Broken Arm, 1915-1964

rante la prima guerra mondiale, e senza l'attività di Breton e dei suoi amici Matta, Max Ernst, Lam, Man Ray e altri, durante la seconda, i movimenti piú importanti dell'arte americana contemporanea non sarebbero forse neppure nati. È forse necessario ricordare ancora che l'*action-painting* e il *dripping* di Pollock sono derivati direttamente dall'automatismo surrealista, cosí come lo spirito anarchico e sovversivo delle tendenze neo-Dada americane hanno avuto origine dall'atteggiamento di Picabia e di Duchamp?

Ma il luogo comune piú tenace e universale a proposito di Dada è che questo è stato un movimento esclusivamente nichilista, il cui apporto si è esaurito in una breve vampata.

Quanto si è detto contribuisce forse a sfatare questa semplicistica asserzione. Ma basterebbe in verità riferirsi alle opere e agli scritti degli stessi dadaisti (di cui questo catalogo dà un saggio alquanto limitato) per rendersi conto quanto siano nel torto gli interessati e affrettati affossatori di Dada.

Un movimento innovatore deve ovviamente la sua caratterizzazione a delle componenti sia negatrici che creatrici, "Dada aveva un aspetto sia nichilista che costruttivo",[7] scrive nel '49 Huelsenbeck, uno dei dadaisti della prima ora. Negarlo significa negare lo stesso processo dialettico che ha provocato lo sviluppo e condizionato l'esistenza di Dada soffermarsi su una sola delle due componenti.

A quelli poi che sostengono che Dada è morto chiederemo di non dimenticare che Dada non fu mai una scuola, ma un incontro tra uomini liberi accomunati dal desiderio di affrancarsi appunto da ogni concetto di scuola o di movimento. Tzara ci ricorda che Dada nacque "da un bisogno di indipendenza, di diffidenza nei confronti della comunità. Quelli che dipendono da noi restano liberi. Noi non ci basiamo su nessuna teoria. Ne abbiamo abbastanza delle accademie cubiste e futuriste: laboratori di idee formali."[8]

Non un'altra scuola pittorica quindi, ma "uno stato d'animo", per dirla con le parole di André Breton e di Tristan Tzara. Arp sottolinea "Quello che a noi importa è lo spirito Dada e noi tutti avavamo tutti Dada prima dell'esistenza di Dada";[9] e questo "spirito Dada", viene definito da Duchamp in questi termini: "Dada è lo spirito non conformista

plètement et directement les raisons et les états d'âme de l'artiste.

Il ne peut y avoir de doutes sur la fonction anticipatrice déterminante de Dada par rapport au développement de l'art contemporain. Je me limiterai ici à rappeler que dans le panorama de l'art moderne américain, encore confus jusqu'en 1946, on trouve peu de peintres d'une certaine importance qui soient en mesure de nier l'influence de Dada et du Surréalisme. On pourrait même affirmer que, sans l'activité de Picabia et de Duchamp à New York, pendant la première guerre mondiale, et sans l'activité de Breton et de ses amis Matta, Max Ernst, Lam, Man Ray, etc, pendant la deuxième, les mouvements les plus importants de l'art américain contemporain n'auraient peut-être même pas pu naître. Est-il encore nécessaire de rappeler que l'*action-painting* et le *dripping* de Pollock dérivent directement de l'automatisme surréaliste, comme l'esprit anarchique et subversif des tendances néo-dada américaines trouvent leur origine dans l'attitude de Picabia et de Duchamp?

Mais le lieu commun le plus répandu et le plus difficile à détruire, à propos de Dada, est que ce mouvement à été un mouvement exclusivement nihiliste et que son apport s'est épuisé en une courte flambée.

Ce que l'on vient de dire contribuera peut-être à discréditer cette assertion simpliste. Mais, en réalité, il suffirait de se reporter aux œuvres et aux écrits des dadaïstes eux-mêmes (dont ce catalogue ne donne qu'un très partiel échantillon), pour se rendre compte de l'erreur que font les fossoyeurs de Dada, hâtifs et intéressés.

Un mouvement novateur doit évidemment son caractère à des composantes négatrices aussi bien que créatrices, "Dada possède un côté destructif et un côté constructif à la fois",[7] écrit en 1949 Huelsenbeck, un des dadaïstes de la première heure. Le nier signifie nier le processus dialectique qui a provoqué le développement et conditionné l'existence de Dada lui-même, c'est s'arrêter à une seule de ses composantes.

Nous demanderons ensuite à ceux qui soutiennent que Dada est mort, de ne pas oublier que Dada n'a jamais été une école, mais une rencontre entre des hommes libres liés justement par un désir commun de se libérer

World War, and without that of Breton and his friends Matta, Max Ernst, Lam, Man Ray and others during the second, the most important movements of contemporary American art would perhaps never have come into being. It may be necessary to recall again that Pollock's *action-painting* and *dripping* stem directly from surrealist automatism, just as the anarchic and subversive spirit of American neo-Dada leanings originate from the attitude of Picabia and Duchamp.

However, the most persistent and widespread commonplace about Dada is that it was an exclusively nihilist movement that quickly burnt itself out. Yet what we have said here will perhaps go some way towards belying such an oversimplified statement. In fact, a glance at the works and writings of the Dadaists themselves (of which this catalogue offers no more than a limited selection) should suffice to show how far these overhasty would-be gravediggers of Dada are wrong.

An innovating movement obviously owes its character to both destructive and creative trends, "Dada had both destructive and constructive sides,"[7] wrote Huelsenbeck, one of the original Dadaists, in 1949. To deny this would mean denying the dialectical process itself that brought about Dada's development and conditioned its existence. It means going no further than a consideration of merely one of Dada's components.

Moreover, we would ask those who maintain that Dada is dead to remember that Dada never was a school; it was a common ground for free men who shared the will to liberate themselves of all concepts of schools and movements. Tzara reminds us that Dada was born "of a need for independence, of a distrust toward unity. Those who are with us preserve their freedom. We recognize no theory. We have enough cubist and futurist academies: laboratories of formal ideas."[8]

Thus it was not simply another school of painting, but a "state of mind" as André Breton and Tristan Tzara put it. Arp stressed that "What interests us is the Dada spirit and we were all Dada before Dada ever existed;"[9] and this "Dada spirit" is defined by Duchamp: "Dada is the nonconformist spirit which has existed in every century, every period since man is man."[10]

79 Schwitters: Construction, 1926

che è esistito in ogni secolo, in ogni periodo, da che uomo è uomo." [10]

Può quindi un tale spirito morire? Janco scrive: "Dada sussiste e sussisterà fin quando la negazione porterà in sé il fermento dell'avvenire." [11]

Se si è pronti ad ammettere che il dadaismo è stato un movimento negatore (in quanto ha rifiutato qualsiasi convenzione sociale) e nello stesso tempo rinnovatore (vale a dire contro ogni forma di conformismo estetico), è chiaro che non si può stabilire nel 1916 la nascita di Dada o nel 1924 la sua morte. Cosí come la lotta di classe non è nata con Marx, il subconscio con Freud o il surrealismo con Breton. Quando Descartes afferma di non voler nemmeno sapere che prima di lui ci siano stati altri uomini, rifiuta il principio di autorità, partendo dalla *tabula rasa*. In questo senso è dadaista. Piú vicini a noi, Duchamp e Picabia anticipavano Dada fin dal 1913, il primo con i *3 Stoppages Etalon*, il secondo con le opere del periodo detto "meccanico".

Lo spirito Dada è dunque esistito, esiste ed esisterà. Se in quest'ultimo dopoguerra abbiamo assistito a una vera e propria rinascita di Dada, è perché le condizioni sociali e filosofiche dell'ultimo ventennio sono state molto simili a quelle che avevano favorito lo sviluppo di Dada nel primo dopoguerra. È chiaro però che la rivolta, appunto perché tale, non può ripetere i gesti precedenti. Ricadrebbe in un nuovo conformismo, condannerebbe i suoi difensori al ruolo di epigoni. Se quindi, in un primo tempo, alcune tendenze dell'arte del dopoguerra hanno riproposto certi temi della "rivolta" Dada, esasperandoli sino alle loro ultime conseguenze, già si vede oggi come lo spirito creatore Dada, cioé lo spirito del non-conformismo, e il desiderio di partire dalla *tabula rasa*, si identifichino con proposte radicalmente nuove. Eraclito ci ricorda che non si può entrare due volte nello stesso fiume. Ogni generazione scoprirà dunque i propri strumenti di rivolta e creerà la rivolta a sua immagine. Oggi ne siamo testimoni. Probabilmente stiamo vivendo un secondo Rinascimento. Intuirlo, cercare di capirlo, è una sensazione esaltante poiché non vi è piú esplicito atto di fede nelle possibilità dell'uomo che la creazione. E la creazione è sempre vitale per essenza e ottimista per natura.

de tout concept d'école et de mouvement. Tzara nous rappelle que Dada est né "d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes: laboratoires d'idées formelles." [8]

Pas une autre école picturale, donc, mais un autre "état d'esprit", pour employer le mot d'André Breton et de Tristan Tzara. Arp souligne "Ce qui nous intéresse est l'esprit dada et nous étions tous dada avant l'existence de dada" [9]; et cet "esprit Dada" est défini par Duchamp en ces termes: "Dada, c'est l'esprit de non-conformisme, qui s'est manifesté en tous siècles et en tous temps, depuis que l'homme est homme." [10]

Un tel esprit peut-il donc mourir? Janco écrit: "Dada subsiste et subsistera aussi longtemps que la négation contient le ferment de l'avenir." [11]

Si l'on est prêt à admettre que le dadaïsme a été un mouvement à la fois négateur (refusant toute convention sociale) et rénovateur (contre tous les conformismes esthétiques), l'on conçoit que Dada n'est pas né en 1916 ni mort en 1924. Pas plus que la lutte de classe avec Marx, le subconscient avec Freud ou le Surréalisme avec Breton. Quand Descartes affirme qu'il ne veut même pas savoir qu'il y a eu d'autres hommes avant lui, il refuse le principe d'autorité et part de la *tabula rasa*. En ce sens il est dadaïste. Plus proches de nous, Duchamp et Picabia anticipaient Dada dès 1913, le premier avec les *3 Stoppages Etalon*, le deuxième avec les œuvres de l'époque dite "mécanique". L'esprit Dada a été, est, et sera. Si dans ce dernier après-guerre nous avons assisté à une véritable renaissance de Dada, c'est parce que les conditions sociales et philosophiques des vingt dernières années ont été très semblables à celles qui avaient favorisé le développement de Dada dans le premier après-guerre. Il est cependant clair que la révolte, justement en tant que telle, ne peut répéter des gestes précédents. Elle retomberait dans un nouveau conformisme, condamnerait ses défenseurs à un rôle d'épigones. Si donc, dans un premier temps, certaines tendances de l'art d'après-guerre ont reproposé certains thèmes de la révolte dada, en les exaspérant jusqu'à leur ultime conséquence,

Can such a spirit die? Janco writes: "Dada lasts, and will last as long as the spirit of negation contains the ferment of the future." [11]

If you agree that Dadaism was a movement of negation (denying all social convention) and of renewal (against conformism in the arts), then you will see that Dada was not, in fact, born in 1916 and did not die in 1924—any more than the class-war began with Marx, the subconscious with Freud and Surrealism with Breton. When Descartes asserts that he does not even want to know that other men have existed before him, he rejects the principle of authority and starts afresh with a completely open mind (*tabula rasa*). In this sense he is a Dadaist. In our own times, Duchamp and Picabia had anticipated Dada in 1913; the former with *3 Standard Stoppages*, and the latter with the works of his so-called mechanical period.

The spirit of Dada has existed before, does so now, and will continue to do so.

If we have witnessed a genuine rebirth of Dada in the postwar years, it is because these two decades' social and philosophical conditions have been very like those that favoured Dada's development after the first world war. But it is clear that this revolt—as a revolt—cannot repeat the same gestures as before. By doing so it would relapse into a new conformism, condemning its supporters to the rôle of mere imitators. Thus though some postwar trends in painting at first revived certain themes of the Dada "revolt" (pushing them to their logical conclusions), we can already see how the creative Dada spirit, i.e. the non-conformist spirit, and the wish to start afresh from the *tabula rasa*, have become identified with radically new directions. As Heraclitus reminds us, it is impossible to step twice into the same river. Each generation will, in fact, discover its own ways of revolt,—and create it in its own image. In our day we are witnesses to this fact. We are probably living through a second Renaissance. And it is an exhilarating experience to try to perceive it intuitively and try to understand it, since there is no act of faith in man's abilities more explicit than creation. And creation is always vital in essence and optimistic by nature.

1 Qui conviene soltanto avvertire che, evidentemente, quando parliamo di una classicità di Dada (o parleremo più oltre di una classicità del futurismo), l'espressione va intesa in senso strettamente dialettico: è un classicismo che agisce e si definisce in una precisa relazione storica, e che non può cogliersi metastoricamente, per certe sue caratteristiche oggettive. Le tendenze classicistiche dell'avanguardia, in altri termini, sono tali all'interno dell'universale impulso romantico che caratterizza, e non può non caratterizzare, l'intera esperienza dell'avanguardia: che è appunto, per necessaria determinazione, romantico-borghese, quanto al suo orizzonte reale.

2 Quasi tutti i volumi dedicati all'arte contemporanea che affrontano questo argomento usano far derivare il surrealismo dal dadaismo, citando a sostegno della loro tesi la data di nascita "ufficiale" del surrealismo (posteriore a quella di Dada), e constatando semplicisticamente che gli appartenenti al movimento Dada, quando questo venne sciolto, passarono al surrealismo. Ricordiamo però che il nucleo intorno al quale si raccolsero più tardi gli artisti surrealisti esisteva già, ed era già attivo, all'epoca del movimento Dada di Zurigo. Breton, Aragon e Soupault si riunivano in rue de l'Odéon, nella libreria di Adrienne Monnier. Subivano l'influenza di Apollinaire, e il loro *trait d'union* era la comune ammirazione per Jarry, Vaché e i simbolisti in genere. Li ritroviamo con la stessa frequenza in rue Cortot a Montmartre, nella stanza del poeta Pierre Reverdy. Da questa collaborazione era nata la rivista *Littérature*, che nei primi quattro numeri (marzo-giugno 1919) pubblicò testi di Lautréamont, Rimbaud e, più vicini nel tempo, dei poeti "cubisti" Salmon, Max Jacob, Reverdy e Cendrars. Ricordiamo anche che Tzara giunse a Parigi soltanto all'inizio del 1920, quando cioè erano già apparsi su *Littérature* (ottobre-dicembre 1919) i primi tre capitoli di *Champs magnétiques*, la prima opera compiutamente surrealista, composta da Breton in collaborazione con Soupault.

Quanto alla relazione cronologica tra i due gruppi, penso che essa sia esaurientemente chiarita dalle parole di Breton: "Dada e il surrealismo, anche se quest'ultimo è ancora solo potenziale, non possono concepirsi che in relazione reciproca, come due onde che a volta a volta si accavallano" (Cfr. A. Breton, *Storia del surrealismo*, Schwarz, Milano, 1960, p. 57).

Nel surrealismo vi è, sin dall'origine, la volontà di *continuare*, di esplorare più a fondo un filone già esistente: quello del romanticismo e del simbolismo. Il surrealismo affonda cioè le sue radici non solo nelle espressioni post-romantiche della fine dell'Ottocento, ma costruisce un suo nobiliare albero genealogico onde riallacciarsi a certe tendenze perennemente ricorrenti in tutta la storia dell'arte. Dada, al contrario, proclama la volontà di *interrompere*, con la sua *tabula rasa*, la continuità storica del passato. Sarà proprio questo antagonismo fra la corrente "costruttiva" del surrealismo e la corrente "distruttiva" di alcuni letterati del movimento Dada (poiché anche all'interno del dadaismo erano presenti le due tendenze) a provocare la rottura e a costringere gli artisti creatori (pensiamo in particolare a Hans Arp e a Max Ernst) ad aderire al movimento surrealista. Ma su questa distinzione interna del dadaismo ci soffermeremo più avanti.

on peut déjà voir aujourd'hui comment l'esprit créateur dada, c'est-à-dire l'esprit de non-conformisme, et le désir de partir de la *tabula rasa*, s'identifient avec des propositions radicalement neuves. On ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve, nous rappelle Héraclite. Chaque génération découvrira donc ses propres instruments de révolte et créera la révolte à son image. Nous en sommes témoins aujourd'hui. Probablement sommes-nous en train de vivre une nouvelle Renaissance. En reconnaître intuitivement l'existence, chercher à la comprendre, est une sensation exaltante, car il n'y a pas d'acte de foi plus explicite dans les possibilités de l'homme, que la création. Et la création est toujours vitale dans son essence et optimiste par nature.

1 Lorsqu'à propos de Dada nous nous servons du terme "classicisme" (que nous emploierons plus loin au sujet du Futurisme), cette expression doit être comprise dans un sens strictement dialectique: c'est un classicisme qui agit et se définit dans une relation historique précise et qui ne peut être saisi méta-historiquement par l'entremise de certains aspects objectifs. En d'autres termes, les tendances classicistes de l'avant-garde doivent être considérées comme telles au sein du mouvement romantique universel qui constitue l'indéniable caractéristique de l'avant-garde prise dans son ensemble. L'avant-garde est en effet romantique et bourgeoise, par détermination nécessaire et par rapport à son véritable horizon.

2 Presque tous les livres consacrés à l'art contemporain qui abordent ce sujet, ont l'habitude de faire dériver le Surréalisme du Dadaïsme, en appuyant leur thèse sur la date de naissance "officielle" du Surréalisme qui est postérieure à celle de Dada et en constatant d'une manière simpliste, qu'à la dissolution de Dada ses adeptes passèrent au Surréalisme. Il est cependant nécessaire de rappeler que le noyau, autour duquel se groupèrent plus tard les artistes surréalistes, était déjà actif à l'époque du mouvement Dada de Zürich. Breton, Aragon et Soupault se rencontraient, rue de l'Odéon, dans la librairie d'Adrienne Monnier. Ils étaient sous l'influence d'Apollinaire et leur admiration commune pour Jarry, Vaché et les symbolistes en général leur servait de trait d'union. Nous les retrouvons avec la même fréquence, rue Cortot, à Montmartre, dans la chambre de Pierre Reverdy. La revue *Littérature*, dont les quatre premiers numéros (mars-juin 1919) publièrent des textes de Lautréamont, Rimbaud, puis des poètes "cubistes" Salmon, Max Jacob, Reverdy et Cendrars, était née de cette collaboration. Il est bon de rappeler aussi que Tzara ne s'établit à Paris qu'au début de 1920, c'est-à-dire quand les trois premiers chapitres des *Champs magnétiques* (la première œuvre complètement surréaliste, écrite en collaboration par Breton et Soupault) avaient déjà paru dans *Littérature* (octobre-décembre 1919).
Afin d'éclaircir à fond la relation

1 Clearly, when we speak of a Dada classicism (and later of a Futurist classicism), the expression is to be taken in a strictly dialectical sense: it is a classicism that moves and defines itself in an exact historical relation, and which cannot be understood meta-historically on account of certain of its objective characteristics. The classical tendencies of the *avant-garde*, in other words, are such within the universal romantic impulse that characterizes, and cannot help characterizing, the whole *avant-garde* experience, which is, by necessary determination, romantic-bourgeois as regards its real horizon.

2 Nearly all the volumes devoted to contemporary art that deal with this argument make Surrealism a derivative of Dadaism, quoting in support of their thesis the "official" birthdate of Surrealism (later than that of Dada), and incidentally asserting that the members of Dada, when that movement dispersed, moved over to Surrealism. It may be useful to recall that the nucleus around which the Surrealist artists later grouped themselves already existed, and was already active, at the time of the Zürich Dada movement. Breton, Aragon and Soupault used to meet in Rue de l'Odéon, in Adrienne Monnier's bookshop. They felt the influence of Apollinaire, and their *trait d'union* was admiration for Jarry, Vaché and the Symbolists in general. We find them just as often in Rue Cortot, Montmartre, in the room of the poet Pierre Reverdy. Of this collaboration was born the review *Littérature*, which in its first four numbers (March-June 1919) published texts by Lautréamont, Rimbaud and, nearer in time, by the "Cubist" poets Salmon, Max Jacob, Reverdy and Cendrars. We should remember also that Tzara reached Paris only at the beginning of 1920, that is, at a time when there had already appeared in *Littérature* (October-December, 1919) the first three chapters of *Champs magnétiques*, the first totally Surrealist work, written by Breton in collaboration with Soupault. And as for the chronological relation between the two groups, I consider that this has been definitively clarified by the words of Breton: "Dada and Surrealism, even if the latter is still only potential, cannot be thought of except as in reciprocal relation, like two waves riding each other by turn" (Cf. A. Breton, *Storia del Surrealismo*, Schwarz, Milan, 1960, p. 57).
Since its beginnings Surrealism has had the desire to *continue*, to explore more deeply an already existing trend: of Romanticism and Symbolism. This means that Surrealism has its roots not only in the post-romantic expression of the end of the 19th century but makes its own noble genealogical tree, where it may join itself with certain perennially flowering tendencies in the whole history of art. Dada, on the contrary, announces its desire to *interrupt*, with its *tabula rasa*, the historical continuity of the past. It will be precisely this antagonism between the "constructive" current of Surrealism and the "destructive" element of some writers belonging to the Dada movement (since the two tendencies existed also within Dadaism) that will produce the break and compel the creative artists (we refer particularly to Hans Arp and Max Ernst) to take sides with the Surrealists. But on this division within Dada more will be said later.

3 Quoted by I. K. Sandler, "Ash Can Revisited", in *Art International* (Zürich), October 25, 1960, p. 29.

3 Citato da I. K. Sandler, "Ash Can Revisited", in *Art International*, Zurigo, 25 ottobre 1960, p. 29.

4 Cfr. W. Verkauf, *Dada*, Niggli, Zurigo, 1957, pp. 45-47.

5 Cfr. W. Verkauf, *Dada*, *op. cit.*, p. 111.

6 Cfr. W. Schmalenbach, "Kurt Schwitters", in *Art International*, Zurigo, 25 settembre 1960, p. 58.

7 Cf. questo catalogo, p. 58.

8 *idem*, p. 37.

9 *idem*, p. 38.

10 *idem*, p. 68.

11 *idem*, p. 80.

chronologique entre le Surréalisme et Dada nous citons encore cette phrase de Breton: "Dada et le Surréalisme ne peuvent se concevoir qu'en relation réciproque, comme deux vagues qui se chevauchent l'une après l'autre, même si ce dernier n'est encore qu'en puissance." (Voir A. Breton, *Storia del Surrealismo*, Schwarz, Milan, 1960, p. 57).
Dans le Surréalisme est présente, dès l'origine, la volonté de *continuer*, d'explorer plus à fond une veine déjà existante: celle du Romantisme et du Symbolisme. Car le Surréalisme ne s'est pas seulement nourri des expressions post-romantiques de la fin du XIXe siècle, mais il s'est créé une sorte d'arbre généalogique où se trouvent rapprochées des tendances qui réapparaissent périodiquement dans le développement des arts. Dada, au contraire, en prenant son départ d'une table rase, proclame sa volonté *d'interrompre* la continuité historique avec le passé. L'antagonisme entre le courant "constructif" du Surréalisme et le courant "destructif" de quelques hommes de lettres du mouvement Dada (les deux tendances étaient présentes au sein de ce mouvement) fut la cause de la rupture et força les artistes créateurs (nous pensons en particulier à Hans Arp et à Max Ernst) d'adhérer au mouvement surréaliste. Mais nous reviendrons plus loin sur cette division interne du Dadaïsme.

3 Citation de I. K. Sandler, "Ash Can Revisited", dans *Art International*, Zürich, 25 octobre 1960.

4 Voir W. Verkauf, *Dada*, Niggli, Zürich, 1957, pp. 45-47.

5 Voir W. Verkauf, *Dada*, *op. cit.*, p. 111.

6 Voir W. Schmalenbach, "Kurt Schwitters" dans *Art International*, Zürich, 25 septembre 1960, p. 58.

7 Cf. ce catalogue, p. 58.

8 *ibid*, p. 37.

9 *ibid*, p. 38.

10 *ibid*, p. 68.

11 *ibid*, p. 80.

4 Cf. W. Verkauf, *Dada* (Zürich: Niggli, 1957), pp. 45-47.

5 Cf. W. Verkauf, *op. cit.*, p. 111.

6 W. Schmalenbach, "Kurt Schwitters". in *Art International* (Zürich), September 25, 1960, p. 58.

7 Cf. this catalog, p. 58.

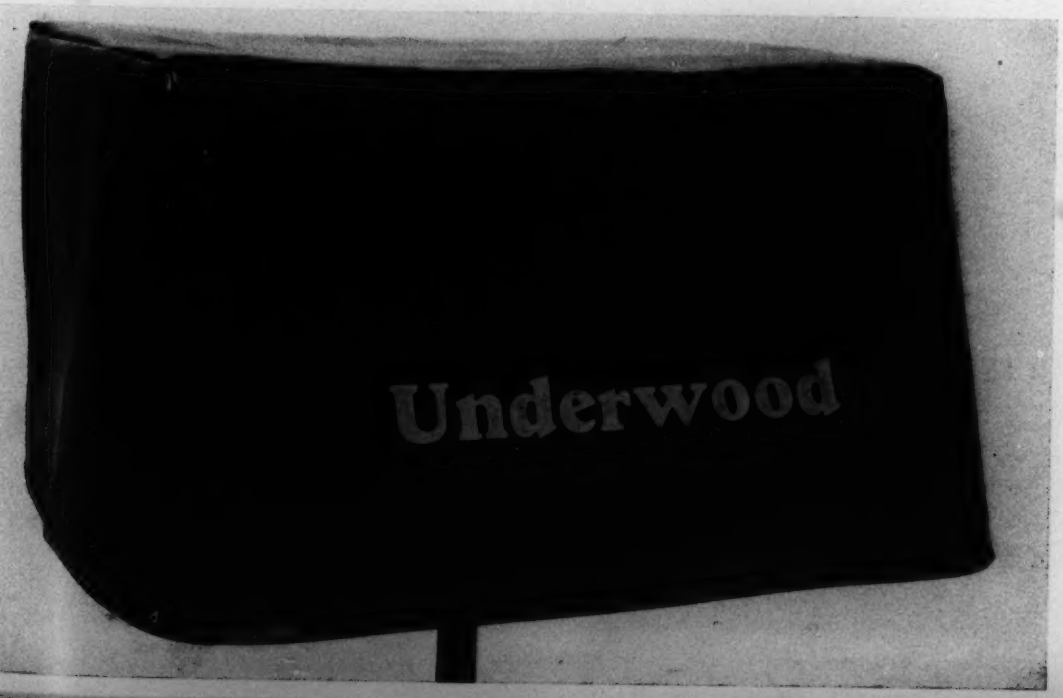
8 *ibid*, p. 37.

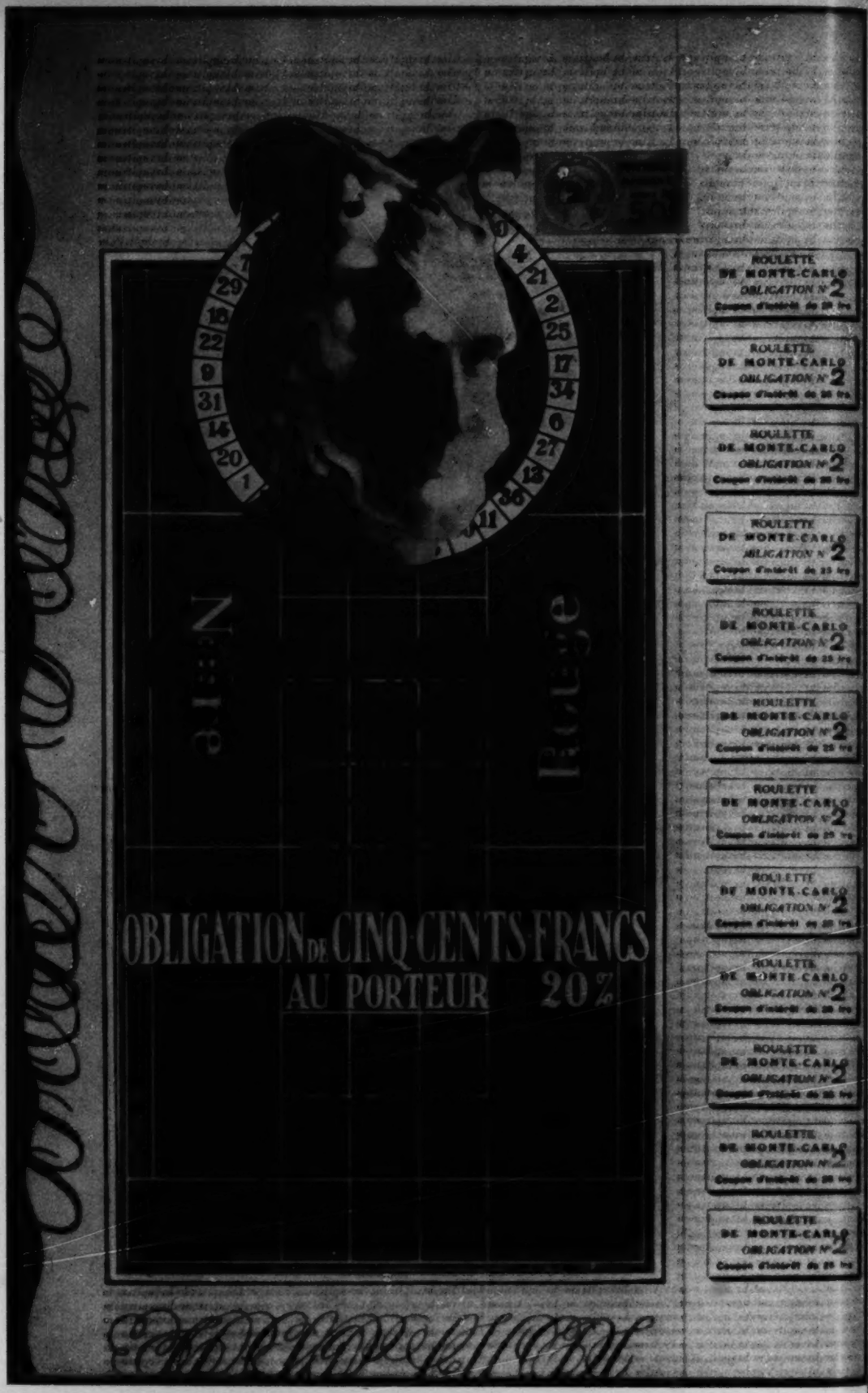
9 *ibid*, p. 38.

10 *ibid*, p. 68.

11 *ibid*, p. 80.

3 Duchamp: ... Pliant ... de voyage, 1916-1964





23 Duchamp: Obligation pour la Roulette de Monte-Carlo, 1924

HUGO BALL

Quando fondai il Cabaret Voltaire ero dell'idea che in Svizzera si potessero ben trovare dei giovani ai quali stesse a cuore quanto a me non solo godere la propria indipendenza ma anche documentarla. Mi recai dunque dal signor Éphraïm, proprietario della Meierei e gli dissi: "Mi dia la sua sala, signor Éphraïm, la prego. Vorrei fare un cabaret." Il signor Éphraïm fu d'accordo e mi dette il suo locale. Andai poi da alcuni conoscenti e li pregai: "Datemi un quadro, un disegno, un'incisione: vorrei associare al mio varietà una piccola esposizione." Mi rivolsi anche alla cortese stampa zurighese: "Riportate qualche notizia. Questo dev'essere un cabaret internazionale. Vogliamo fare le cose bene." Così mi furon dati i quadri e la stampa si occupò di me. Il 5 febbraio avevamo un cabaret. Madame Hennings e madame Leconte cantarono canzoni francesi e danesi. Il signor Tristan Tzara recitò versi romeni. Un'orchestra di balalaiche suonò stupende danze e canti popolari russi.

Molto appoggio e simpatia mi vennero dal signor Slodki che disegnò il manifesto del cabaret, e dal signor Hans Arp che mise a mia disposizione, oltre a al-

Lorsque je fondis le Cabaret Voltaire, j'étais convaincu qu'il y aurait en Suisse quelques jeunes hommes qui voudraient comme moi, non seulement jouir de leur indépendance, mais aussi la prouver.

Je me rendis chez Mr Éphraïm, le propriétaire de la "Meierei" et lui dis: "Je vous prie, Mr Éphraïm, de me donner la salle. Je voudrais fonder un Cabaret artistique." Nous nous entendîmes et Mr Éphraïm me donna la salle. J'allais chez quelques connaissances. "Donnez moi, je vous prie, un tableau, un dessin, une gravure. J'aimerais associer une petite exposition à mon cabaret." À la presse accueillante de Zürich, je dis: "Aidez-moi. Je veux faire un cabaret international; nous ferons de belles choses." On me donna des tableaux, on publia les entrefilets. Alors nous eûmes le 5 février un cabaret. Mme Hennings et Mme Leconte chantèrent en français et en danois. Mr Tristan Tzara lut de ses poésies roumaines. Un orchestre de balalaïka joua des chansons populaires et des danses russes.

Je trouvai beaucoup d'appui et de sympathie chez Mr Slodki qui grava l'affiche du Cabaret et chez Mr Arp qui mit à ma disposition

When I founded the Cabaret Voltaire, I was sure that there must be a few young people in Switzerland who like me were interested not only in enjoying their independence but also in giving proof of it. I went to Herr Éphraïm, the owner of the Meierei, and said, "Herr Éphraïm, please let me have your room. I want to start a night-club." Herr Éphraïm, agreed and gave me the room. And I went to some people I knew and said, "Please give me a picture, or a drawing, or an engraving. I should like to put on an exhibition in my night-club." I went to the friendly Zürich press and said, "Put in some announcements. There is going to be an international cabaret. We shall do great things." And they gave me pictures and they put in my announcements. So on 5th February we had a cabaret.

Mme Hennings and Mme Leconte sang French and Danish *chansons*. Herr Tristan Tzara recited Rumanian poetry. A balalaika orchestra played delightful folk-songs and dances.

I received much support and encouragement from Herr Slodki, who designed the poster, and from Herr Hans Arp, who supplied some Picassos, as well as

cuni suoi lavori, anche qualche Picasso e mi fece avere quadri dei suoi amici O. van Rees e Artur Segall. Di grande aiuto furono i signori Tristan Tzara, Marcel Janco e Max Oppenheimer, che si dichiararono volentieri disposti a partecipare al cabaret. Organizzammo una *soirée* russa e subito dopo una francese (con opere di Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, A. Jarry, Laforgue e Rimbaud). Il 26 febbraio venne da Berlino Richard Huelsenbeck e il 30 marzo presentammo una meravigliosa musica negra (toujours avec la grosse caisse: boum boum boum boum - drabatja mo gere, drabatja mo bonnooooooooooooooo -). Monsieur Laban era presente allo spettacolo e era entusiasta. Per iniziativa del signor Tristan Tzara, i signori Tzara, Huelsenbeck e Janco presentarono (per la prima volta a Zurigo e in tutto il mondo) versi simultanei dei signori Henri Barzun e Fernand Divoire e anche un poema simultaneo di loro composizione, riprodotto alle pagine sei e sette. Il piccolo fascicolo che pubblichiamo oggi è frutto della nostra iniziativa e della collaborazione dei nostri amici in Francia, in Italia e in Russia. Esso deve indicare l'attività e gli interessi del cabaret, la cui intenzione è esclusivamente quella di ricordare, al di là della guerra e delle patrie, quei pochi indipendenti che vivono di altri ideali. Lo scopo immediato degli artisti qui riuniti è l'edizione di una revue internationale. La revue paraîtra à Zürich et portera le nom "DADA". ("Dada") Dada Dada Dada Dada.

Zurigo, 15 maggio 1916

Cabaret Voltaire, mai 1916.

Traduzione di M. L. Fama in Hans Richter, *Dada - arte e anti-arte*, Adelphi Edizioni, Milano, 1966.

des œuvres originales, quelques eaux-fortes de Picasso, des tableaux de ses amis O. van Rees et Artur Segall. Beaucoup d'appui encore chez Mrs Tristan Tzara, Marcel Janco et Max Oppenheimer qui parurent maintes fois sur la scène. Nous organisâmes une soirée russe, puis une française (on y lut des œuvres d'Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Jarry, Laforgue et Rimbaud). Le 26 février arriva Richard Huelsenbeck de Berlin et le 30 mars nous jouâmes de admirables chants nègres (toujours avec la grosse caisse: bonn bonn bonn bonn drabatja mo gere, drabatja mo bonnooooooooo); Monsieur Laban y assistait et fut émerveillé. Et sur l'initiative de Mr Tristan Tzara: Mrs Huelsenbeck, Janco et Tzara interprétèrent (pour la première fois à Zürich et dans le monde entier) les vers simultanés de Mrs Henri Barzun et Fernand Divoire, et un poème simultané composé par eux-mêmes qui est imprimé sur les pages 6-7 du présent cahier. Aujourd'hui et avec l'aide de nos amis de France, d'Italie et de Russie nous publions ce petit cahier. Il doit préciser l'activité de ce Cabaret dont le but est de rappeler qu'il y a, au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéals.
L'intention des artistes assemblés ici est de publier une revue internationale. La revue paraîtra à Zürich et portera le nom "DADA" ("Dada") Dada Dada Dada Dada.

Zürich, le 15 mai 1916

Cabaret Voltaire, mai 1916.

works of his own, and obtained for me pictures by his friends O. van Rees and Artur Segall. Much support also from Messrs. Tristan Tzara, Marcel Janco and Max Oppenheimer, who readily agreed to take part in the cabaret. We organized a Russian evening and, a little later, a French one (works by Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, A. Jarry, Laforgue and Rimbaud). On 26th February Huelsenbeck arrived from Berlin, and on 30th March we performed some stupendous Negro music (toujours avec la grosse caisse: boum boum boum boum — drabatja mo gere drabatja mo bonnooooooooo —). Mr Laban was present at the performance and was very enthusiastic. Herr Tristan Tzara was the initiator of a performance by Messrs. Tzara, Huelsenbeck and Janco (the first in Zürich and in the world) of simultaneist verse by Messrs. Henri Barzun and Fernand Divoire, as well as a *poème simultané* of his own composition, which is reproduced on pages six and seven. The present booklet is published by us with the support of our friends in France, Italy and Russia. It is intended to present to the public the activities and interests of the Cabaret Voltaire, which has as its sole purpose to draw attention, across the barriers of war and nationalism, to the few independent spirits who live for other ideals. The next objective of the artists who are assembled here is the publication af a revue internationale. La revue paraîtra à Zürich et portera le nom "DADA" ("Dada"). Dada Dada Dada Dada.

Zürich, 15th May 1916

Cabaret Voltaire, May 1916.

English translation in Hans Richter, *Dada art and anti-art*. London: Thames and Hudson, 1965.

ANDRÉ BRETON

L'aneddoto storico è d'importanza secondaria. È impossibile sapere dove e quando Dada sia nato. Questo nome, che uno di noi si è compiaciuto di dargli, ha il vantaggio di essere perfettamente equivoco. Il cubismo fu una scuola di pittura, il futurismo un movimento politico: Dada è uno stato d'animo. Opporre uno all'altro rivela ignoranza o malafede.

Il libero pensiero, in materia religiosa, non assomiglia a una chiesa. Dada è il libero pensiero artistico.

Fin quando si faranno recitare delle preghiere nelle scuole sotto forma di spiegazioni di testi e di passeggiate nei musei, noi grideremo al dispotismo e cercheremo di disturbare la cerimonia.

Dada non si dà a niente, né all'amore, né al lavoro. È inammissibile che un uomo lasci una traccia del suo passaggio sulla terra. Dada, che solo l'istinto riconosce, condanna *a priori* ogni forma di spiegazione. Secondo lui non dobbiamo esercitare nessun controllo su noi stessi. E la morale e il gusto sono dogmi che non hanno piú ragione di essere.

André Breton, *Les Pas Perdus*, Gallimard, Paris, 1924.

Traduzione dal francese di Carlina Bolongaro.

L'anecdote historique est d'importance secondaire. Il est impossible de savoir où et quand Dada prit naissance. Ce nom qu'il plut à l'un de nous de lui donner a l'avantage d'être parfaitement équivoque. Le cubisme fut une école de peinture, le futurisme un mouvement politique: Dada est un état d'esprit. Opposer l'un à l'autre révèle l'ignorance ou la mauvaise foi.

La libre-pensée, en matière religieuse, ne ressemble pas à une église. Dada, c'est la libre-pensée artistique.

Tant qu'on fera réciter des prières dans les écoles sous forme d'explications de textes et de promenades dans les musées, nous crierons au despotisme et chercherons à troubler la cérémonie.

Dada ne se donne à rien, ni à l'amour, ni au travail. Il est inadmissible qu'un homme laisse une trace de son passage sur la terre.

Dada, ne reconnaissant que l'instinct, condamne *a priori* l'explication. Selon lui, nous ne devons garder aucun contrôle sur nous-mêmes. Il ne peut plus être question de ces dogmes: la morale et le goût.

André Breton, *Les Pas Perdus*, Gallimard, Paris, 1924.

The historical anecdote is of secondary importance. It is impossible to know where and when Dada was born. This name which one of us was pleased to give it has the advantage of being perfectly equivocal.

Cubism was a school of painting, futurism a political movement: Dada is a state of mind. To oppose one to the other reveals ignorance or bad faith.

Free-thinking in religion has no resemblance to a church. Dada is artistic free-thinking.

As long as the schools go in for prayers in the form of explanation of texts and walks in museums, we shall cry despotism and try to disrupt the ceremony.

Dada gives itself to nothing, neither to love nor to work. It is inadmissible that a man should leave any trace of his passage on earth.

Dada, recognizing only instinct, condemns explanation *a priori*. According to Dada, we must retain no control over ourselves. We must cease to consider these dogmas: morality and taste.

André Breton, *Les Pas Perdus*. Paris: Gallimard, 1924.

English translation by Ralph Manheim, in *Dada Painters and Poets*, Robert Motherwell (ed.). New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951.

TRISTAN TZARA

Se lo si giudica futile e non si vuol perdere tempo per una parola che non significa nulla... Il primo pensiero che ronza in questi cervelli è di ordine batteriologico: trovare l'origine etimologica, storica o perlomeno psicologica. Si viene a sapere dai giornali che i negri Kru chiamano la coda di una vacca sacra: Dada. Il cubo e la madre in non so quale regione italiana: Dada. Il cavallo a dondolo, la balia, doppia conferma russa e romena: Dada. Alcuni giornalisti eruditi ci vedono un'arte per neonati, per altri santoni, versione attuale di gesúcheparlaaifanciulli, è il ritorno a un primitivismo arido e chiassoso, chiassoso e monotono. Non si può costruire tutta la sensibilità su una parola; ogni costruzione converge nella perfezione che annoia, idea stagnante di una palude dorata, prodotto umano relativo. L'opera d'arte non deve rappresentare la bellezza che è morta; né gaia né triste, né chiara né oscura, non deve divertire né maltrattare le singole personalità servendogli i pasticcini delle sante aureole o i sudori di una corsa inarcata attraverso le atmosfere. Un'opera d'arte non è mai bella per decreto-legge, obiettivamente, all'unanimità. La critica quin-

Si l'on trouve futile et si l'on ne perd son temps pour un mot qui ne signifie rien... La première pensée qui tourne dans ces têtes est d'ordre bactériologique: trouver son origine étymologique, historique ou psychologique, au moins. On apprend dans les journaux que les nègres Krou appellent la queue d'une vache sainte: Dada. Le cube et la mère en une certaine contrée d'Italie: Dada. Un cheval de bois, la nourrice, double affirmation en russe et en roumain: Dada. De savants journalistes y voient un art pour les bébés, d'autres saints jésusappelantlespetitsenfants du jour, le retour à un primitivisme sec et bruyant, bruyant et monotone. On ne construit pas sur un mot la sensibilité; toute construction converge à la perfection qui ennuie, idée stagnante d'un marécage doré, relatif produit humain. L'œuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même, car elle est morte; ni gaie ni triste, ni claire ni obscure, réjouir ou maltraiter les individualités en leur servant les gâteaux des auréoles saintes ou les sueurs d'une course cambrée à travers les atmosphères. Une œuvre d'art n'est jamais belle, par décret, objectivement, pour tous. La critique est donc inutile, elle n'existe que

If you find it futile and don't want to waste your time on a word that means nothing... The first thought that comes to these people is bacteriological in character: to find its etymological, or at least its historical or psychological origin. We see by the papers that the Kru Negroes call the tail of a holy cow Dada. The cube and the mother in a certain district of Italy are called: Dada. A hobby horse, a nurse, double affirmation both in Russian and Rumanian: Dada. Some learned journalists regard it as an art for babies, other holy jesuscallingthelittlechildren of our day, as a relapse into a dry and noisy, noisy and monotonous primitivism. Sensibility is not constructed on the basis of a word; all constructions converge on perfection which is boring, the stagnant idea of a gilded swamp, a relative human product. A work of art should not be beauty in itself, for beauty is dead; it should be neither gay nor sad, neither light nor dark to rejoice or torture the individual by serving him the cakes of sacred aureoles or the sweets of a vaulted race through the atmospheres. A work of art is never beautiful by decree, objectively and for

di è inutile, non può esistere che soggettivamente, ciascuno la sua, e senza alcun carattere di universalità. Si crede forse di aver trovato una base psichica comune a tutta l'umanità? L'esperimento di Cristo e la Bibbia coprono sotto le loro ali ampie e protettive: la merda, le bestie, i giorni. Come si può far ordine nel caos di questa informe entità: infinitamente variabile: l'uomo? . . .

Così nacque Dada da un bisogno di indipendenza, di diffidenza nei confronti della comunità. Quelli che dipendono da noi restano liberi. Noi non ci basiamo su nessuna teoria. Ne abbiamo abbastanza delle accademie cubiste e futuriste: laboratori di idee formali.

Manifesto Dada 1918, "Dada non significa nulla", *Dada 3*, 1918.

Traduzione di Ornella Volta in Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964.

subjectivement, pour chacun, et sans le moindre caractère de généralité. Croit-on avoir trouvé la base psychique commune à toute l'humanité? L'essai de Jésus et la Bible couvrent sous leurs ailes larges et bienveillantes: la merde, les bêtes, les journées. Comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation: l'homme? . . .

Ainsi naquit Dada d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes: laboratoires d'idées formelles.

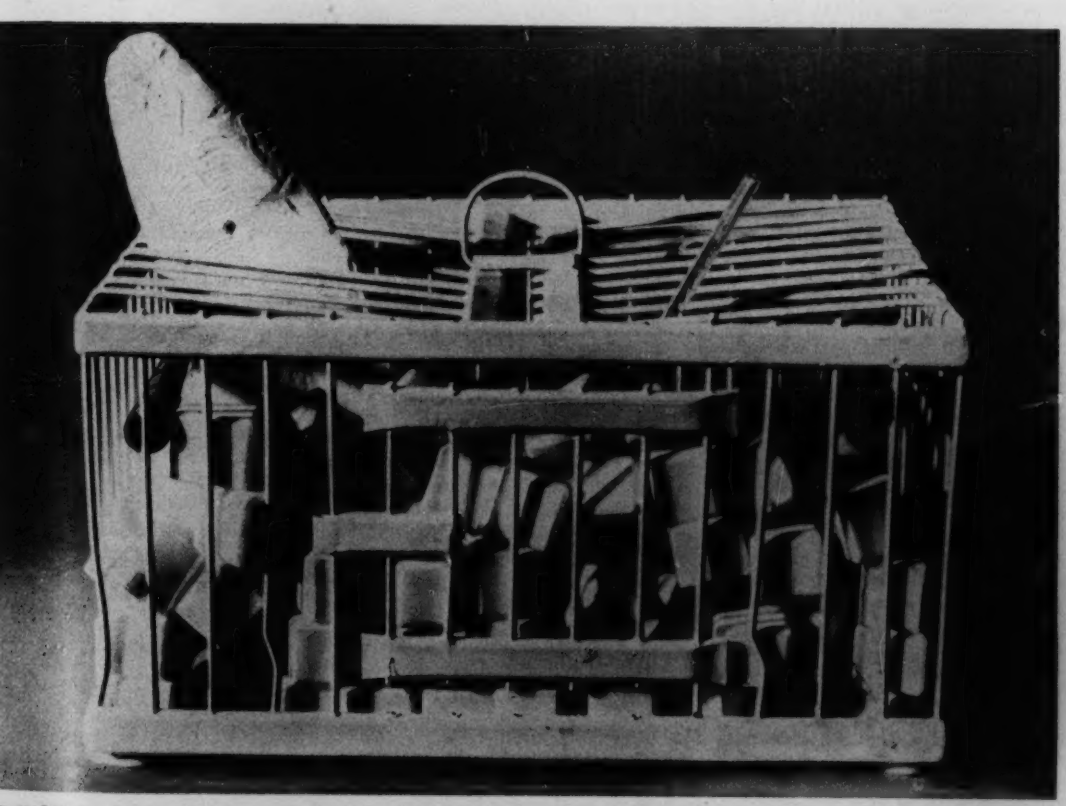
Manifeste Dada 1918, "Dada ne signifie rien", *Dada 3*, 1918.

all. Hence criticism is useless, it exists only subjectively, for each man separately, without the slightest character of universality. Does anyone think he has found a psychic base common to all mankind? The attempt of Jesus and the Bible covers with their broad benevolent wings: shit, animals, days. How can one expect to put order into the chaos that constitutes that infinite and shapeless variation: man? . . . .

And so Dada was born of a need for independence, of a distrust toward unity. Those who are with us preserve their freedom. We recognize no theory. We have enough cubist and futurist academies: laboratories of formal ideas.

Dada Manifesto 1918, "Dada Means Nothing," *Dada 3*, 1918.

English translation by Ralph Manheim, in *Dada Painters and Poets*, Robert Motherwell (ed.). New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951.



Duchamp: Why Not Sneeze Rose Sélavy?, 1921-1964

HANS ARP

Dichiaro che Tristan Tzara ha trovato la parola DADA l'8 febbraio 1916 alle 6 pomeridiane; ero presente con i miei dodici figli quando Tzara pronunciò per la prima volta questa parola che ci ha riempiti di un legittimo entusiasmo. Questo accadeva al caffè Terrasse di Zurigo mentre mi introducevo una *brioche* nella narice sinistra. Sono convinto che questa parola non ha la minima importanza e che solo gli imbecilli e i professori spagnoli possono interessarsi alle date. Quello che a noi importa è lo spirito dada e noi eravamo tutti dada prima dell'esistenza di Dada. Le prime Sante Vergini che ho dipinto datano dal 1886 quando avevo pochi mesi e mi divertivo a pisciare delle impressioni grafiche. La morale degli idioti e la loro fede nei geni mi fanno cacare.

Dada-au-grand-air, 1921.

Traduzione dal francese di Carlina Bolongaro.

Je déclare que Tristan Tzara a trouvé le mot Dada le 8 février 1916 à 6h. du soir; j'étais présent avec mes 12 enfants lorsque Tzara a prononcé pour la première fois ce mot qui a déchaîné en nous un enthousiasme légitime. Cela se passait au Café Terrasse à Zürich et je portais une brioche dans la narine gauche. Je suis persuadé que ce mot n'a aucune importance, et qu'il n'y a que des imbéciles et des professeurs espagnols qui puissent s'intéresser aux dates. Ce qui nous intéresse est l'esprit dada et nous étions tous dada avant l'existence de Dada. Les premières Saintes-Vierges que j'ai peintes datent depuis 1886 lorsque j'avais quelques mois et m'amusais à pisser des impressions graphiques. La morale des idiots et leur croyance dans les génies me font chier.

Dada-au-grand-air, 1921.

I hereby declare that Tristan Tzara found the word DADA on February 8th, 1916 at 6 p.m. I was present with my twelve children when Tzara uttered this word for the first time—filling us with justified enthusiasm. This took place at the Café Terrasse in Zürich—I was putting a roll into my left nostril at the time. I am convinced that this word is not of the slightest importance and that only morons and Spanish professors can be interested in dates. What interests us is the Dada spirit and we were all Dada before Dada ever existed. The first Holy Virgins I painted date from 1886 when I was only a few months old and used to amuse myself by pissing graphic impressions. The morality of idiots and their belief in geniuses gives me the shits.

Dada-au-grand-air, 1921.

English translation by Geoffrey C Hutchings.

HANS ARP

Nel 1915, a Zurigo, perso ogni interesse ai macelli della guerra mondiale, ci dedicavamo alle Arti. Mentre rombava in lontananza il tuono delle batterie, noi incollavamo, recitavamo, verseggiavamo, cantavamo con tutta l'anima. Eravamo alla ricerca di un'arte elementare che, secondo noi, avrebbe potuto salvare gli uomini dalla furiosa pazzia di quei tempi. Aspiravamo a un ordine nuovo che avrebbe potuto ristabilire l'equilibrio tra il cielo e l'inferno. Quest'arte causò ben presto una disapprovazione generale. Non c'è da stupirsi se i "banditi" non abbiano potuto capirci. La loro puerile mania d'autoritarismo vuole che anche l'arte serva all'abbrutimento degli uomini.

Il Rinascimento ha insegnato agli uomini l'esaltazione orgogliosa della loro ragione. I tempi moderni, con la loro scienza e la loro tecnica, li hanno votati alla megalomania. La confusione della nostra epoca nasce da questa sopravvalutazione della ragione. Volevamo un'arte anonima e collettiva. Cosí scrissi a proposito di una mostra che tenemmo a Zurigo nel 1915: "Queste opere sono costruite con linee, superfici, forme e colori; cercano di raggiungere l'infinito

À Zürich, en 1915, désintéressés des abattoirs de la guerre mondiale nous nous adonnions aux Beaux-Arts. Tandis que grondait dans le lointain le tonnerre des batteries, nous collions, nous récitions, nous versifions, nous chantions de toute notre âme. Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. Nous aspirions à un ordre nouveau qui put rétablir l'équilibre entre le ciel et l'enfer. Cet art devint rapidement un sujet de réprobation générale. Rien d'étonnant à ce que les "bandits" n'aient pu nous comprendre. Leur puérile manie d'autoritarisme veut que l'art lui-même serve à l'abrutissement des hommes.

La Renaissance a appris aux hommes l'exaltation orgueilleuse de leur raison. Les temps nouveaux avec leurs sciences et leurs techniques les ont voués à la mégalomanie. La confusion de notre époque est le résultat de cette surestimation de la raison. Nous voulions un art anonyme et collectif. Voici ce que j'écrivis à propos d'une exposition que nous fîmes en 1915 à Zürich: "Ces œuvres sont construites avec des lignes, des surfaces, des formes et des couleurs. Elles cherchent

In Zürich in 1915, losing interest in the slaughterhouses of the world war, we turned to the Fine Arts. While the thunder of the batteries rumbled in the distance, we pasted, we recited, we versified, we sang with all our soul. We searched for an elementary art that would, we thought, save mankind from the furious folly of these times. We aspired to a new order that might restore the balance between heaven and hell. This art gradually became an object of general reprobation. Is it surprising that the "bandits" could not understand us? Their puerile mania for authoritarianism expects art itself to serve the stultification of mankind.

The Renaissance taught men the haughty exaltation of their reason.

Modern times, with their science and technology turned men towards megalomania. The confusion of our epoch results from this overestimation of reason. We wanted an anonymous and collective art. Here is what I wrote on the occasion of an exhibition we put on in Zürich in 1915: "These works are constructed with lines, surfaces, forms and colors. They strive to surpass the human and achieve

e l'eterno, oltre i limiti umani. Sono un rinnegamento dell'egotismo degli uomini . . ."

XX^e Siècle, No. 1, Paris, mars 1938.

Traduzione dal francese di Carlina Bolongaro.

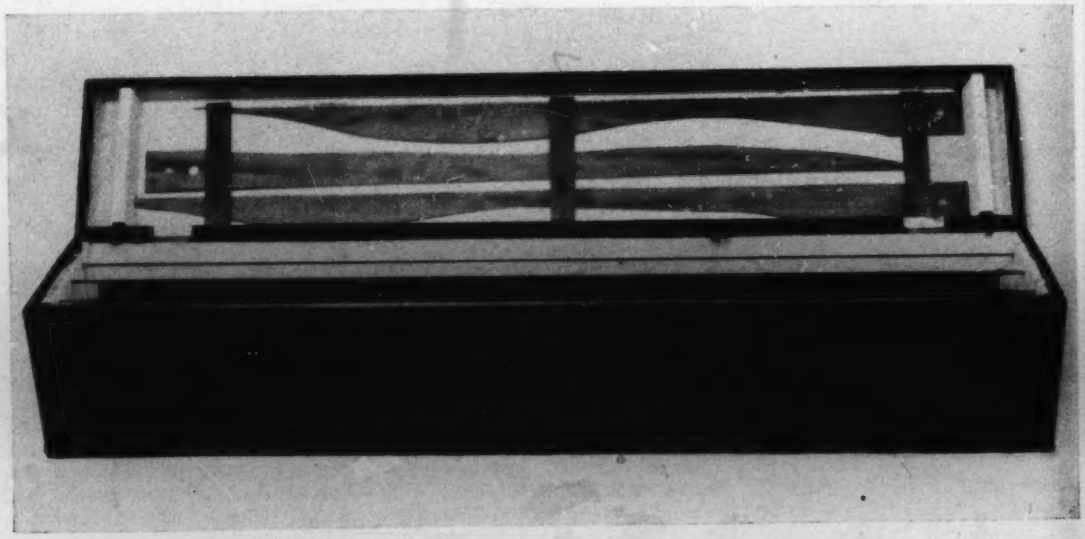
à atteindre par delà l'humain, l'infini et l'éternel. Elles sont un reniement de l'égotisme des hommes . . ."

XX^e Siècle, No. 1, Paris, mars 1938.

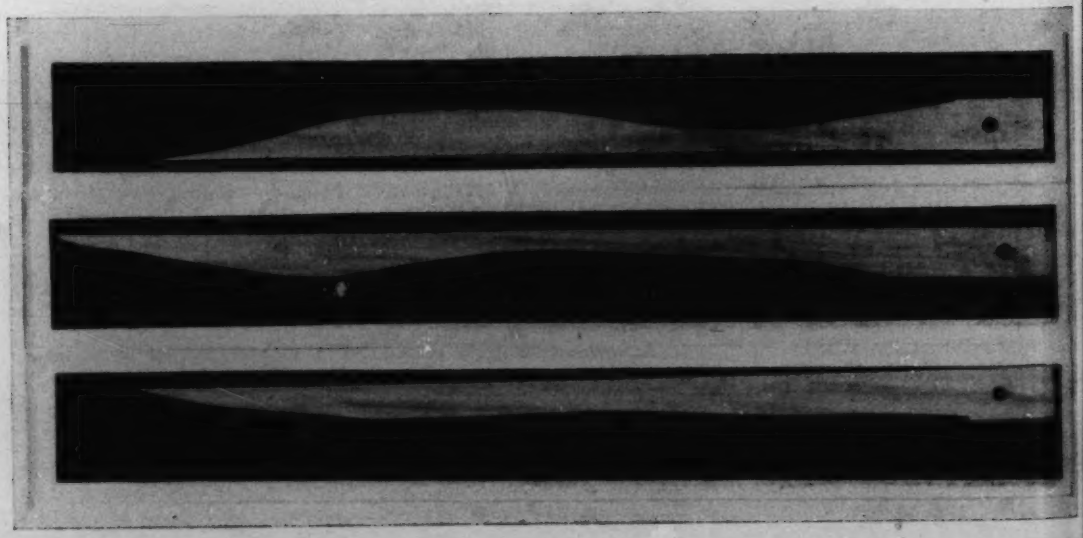
the infinite and the eternal. They are a negation of man's egotism . . . ."

XX^e Siècle (Paris), No. 1 (March 1938).

English translation in *On My Way: poetry and essays 1912 . . . 1947*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1948.



5 Duchamp: Trois Stoppages-Etalon, 1913-1964



HUGO BALL

12 giugno 1916 — Quello che chiamiamo Dada è un'arlecchinata fatta di nulla che coinvolge tutti i problemi piú importanti, un gesto di gladiatore, un gioco con sudici rottami, un'esecuzione di moralità e di pienezza forzata . . . Al dadaista piace lo straordinario, perfino l'assurdo. Egli sa che la vita si afferma nelle contraddizioni, e che la sua epoca, piú di qualsiasi altra precedente, tende a distruggere tutti gli impulsi generosi. Quindi egli accoglie di buon grado ogni forma di maschera, ogni gioco a rimpiattino in cui vi sia un'intrinseca forza d'inganno. Il diretto e il primitivo gli appaiono in mezzo a questa smisurata anti-natura, come il soprannaturale stesso . . .

Dal momento che il fallimento delle idee ha distrutto il concetto di umanità fin nelle radici piú profonde, gli istinti e i substrati ereditari emergono ora in maniera patologica. Siccome nessuna forma d'arte, di politica, di fede religiosa sembra adeguata per arginare un tale torrente, resta solo lo *scherzo* e l'atteggiamento straziato . . . Il dadaista si fida maggiormente della sincerità degli avvenimenti che dell'umorismo della gente. Per lui le persone possono essere ingannate facilmente, e la sua persona

12 juin 1916 — Ce que nous appelons Dada est une arlequinade dont le néant n'implique rien moins que toutes les questions les plus importantes, un geste de gladiateur, un jeu avec des débris sordides, une exécution de la morale apparente et de la plénitude . . .

Le dadaïste aime l'extraordinaire, l'absurde même. Il sait que la vie s'affirme au travers de contradictions, et que son siècle, plus que tous ceux qui l'ont précédé, vise à la destruction de toute impulsion généreuse. N'importe quel masque lui convient donc, n'importe quel jeu de cache-cache, inséparable d'un certain pouvoir de déception. Tout ce qui est direct et primitif lui apparaît, au milieu de l'immense anti-nature, comme étant le surnaturel lui-même . . .

La faillite des idées ayant détruit le concept d'humanité à son niveau le plus profond, les instincts et les fondements de l'hérédité émergent alors d'une manière pathologique. Puisque ni l'art, ni la politique, ni la foi religieuse ne semblent pouvoir arrêter ce torrent, il ne reste que la *blague* et l'attitude sanglante . . .

Le dadaïste se fie plus à la sincé-

June 12, 1916 — What we call Dada is a harlequinade made of nothingness in which all higher questions are involved, a gladiator's gesture, a play with shabby debris, an execution of postured morality and plenitude . . . .

The Dadaist loves the extraordinary, the absurd, even. He knows that life asserts itself in contradictions, and that his age, more than any preceding it, aims at the destruction of all generous impulses. Every kind of mask is therefore welcome to him, every play at hide and seek in which there is an inherent power of deception. The direct and the primitive appear to him in the midst of this huge anti-nature, as being the supernatural itself . . . .

The bankruptcy of ideas having destroyed the concept of humanity to its very innermost strata, the instincts and hereditary backgrounds are now emerging pathologically. Since no art, politics or religious faith seems adequate to dam this torrent, there remain only the *blague* and the bleeding pose . . . .

The Dadaist trusts more in the sincerity of events than in the wit of persons. To him persons may be had cheaply, his own person not excepted. He no

non fa eccezione. Egli non crede piú alla comprensione delle cose da *un* punto di partenza, però è convinto dell'unione di tutte le cose, della totalità, in misura tale da risentire le dissonanze fino all'auto-dissoluzione . . .

Il dadaista combatte contro gli spasimi della morte e l'ubriachezza fradicia del suo tempo. Contrario a ogni abile reticenza, egli coltiva la curiosità di uno che prova gioia anche nelle forme piú discutibili di insubordinazione. Sa che questo mondo è andato a pezzi, e che l'epoca che pretendeva la pronta cassa ha organizzato la fiera delle occasioni delle filosofie pagane. Quando i bottegai del mercato incominciano ad avere la coscienza sporca, per il dadaista incomincia un mite sorriso e una dolce gentilezza . . .

18 aprile 1917 - Forse l'arte che cerchiamo è la chiave di ogni arte precedente: una chiave salomonica che aprirà tutti i misteri.

Il dadaismo — una rappresentazione in maschera, un'esplosione di riso? E dietro, una sintesi delle romantiche, affettate e demoniache teorie del XIX secolo.

Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit*, Duncker & Humblot, Munich-Leipzig, 1927.

Traduzione dall'inglese di Carlina Bolongaro.

rité des événements qu'à l'esprit des personnes. Il fait bon marché des personnes, y compris lui-même. Il ne croit plus guère à la compréhension qu'on puisse avoir des choses à partir d'un point de départ *unique*, mais est convaincu de l'union de toutes les choses entre elles, dans leur totalité, à un tel point qu'il souffre de toute dissonance jusqu'à en arriver à la dissolution de lui-même . . .

Le dadaïste lutte contre la mortelle angoisse et la mortelle ivresse de son temps. Ennemi de toute adroite réticence, il cultive la curiosité, de manière à faire ses délices de toute expérience, même celles menées sous les formes les plus discutables d'insubordination. Il sait que ce monde de systèmes se disloque et que la génération qui demande des comptes, liquide en solde les philosophies athées. Là, où pour le boutiquier, commence la mauvaise conscience, le dadaïste commence à rire doucement et à se sentir dans une atmosphère de gentillesse . . .

18 avril 1917 — Peut-être que l'art que nous cherchons est la clé de tous les arts précédents: une clé de Salomon qui ouvrira tous les mystères.

Le dadaïsme — une mascarade, un éclat de rire? Qui cache une synthèse des théories romantiques, du dandysme et du démonisme du 19ème siècle.

Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit*, Duncker & Humblot, Munich-Leipzig, 1927.

Traduction française de l'anglais par Denise Madin Gentili.

longer believes in the comprehension of things from *one* point of departure, but is nevertheless convinced of the union of all things, of totality, to such an extent that he suffers from dissonances to the point of self-dissolution . . .

The Dadaist fights against the death-throes and death-drunkenness of his time. Averse to every clever reticence, he cultivates the curiosity of one who experiences delight even in the most questionable forms of insubordination. He knows that this world of systems has gone to pieces, and that the age which demanded cash has organized a bargain sale of godless philosophies. Where bad conscience begins for the market-booth owners, mild laughter and mild kindliness begin for the Dadaist . . .

April 18, 1917 — Perhaps the art which we are seeking is the key to every former art: a salomonic key that will open all mysteries. Dadaism—a mask play, a burst of laughter? And behind it, a synthesis of the romantic, dandystic and daemonistic theories of the 19th century.

Hugo Ball. *Flucht aus der Zeit*. Munich-Leipzig: Duncker & Humblot. 1927.

English translation by Eugène Jolas in *Transition* (New York), No. 25 (Fall 1936).

6 Duchamp: Roue de Bicyclette, 1913-1964

RAOUL HAUSMANN

Ora non si domanda altro che questo a Dada: che cosa è Dada, che cosa vuole Dada, chi ha inventato Dada? Già qui incomincia l'assurdo, che rende cosí piacevole la vita. Vogliamo rispondere innanzi tutto alla terza domanda — intraprendendo il cammino accidentato della comprensione — per rendere visibile qualcosa, non fosse altro che l'inizio di Dada.

E inspiegabile allora che Dada fosse manifesto ovunque e che nessuno potesse inventarlo. Un battesimo non è un'invenzione. Per Dada sarebbe stato lo stesso se lo si avesse chiamato Dada o Bébé, Sisi o Ollollo, niente sarebbe cambiato. E si sarebbe tentati di dire che la questione si è imposta da sola, intuitivamente, a qualche mente lucida in un anno cosí indifferente come il 1916, in una città piuttosto insignificante come Zurigo, a qualche giovane fornito di buone orecchie e di naso sensibile, di occhi chiari e bocca ben disegnata. E se si vuole vedere in questi organi qualcosa di significativo, allora i Ball, gli Huelsenbeck e gli Tzara erano piú predestinati di altri a trasformare Dada da uno stato alquanto vago, da un atteggiamento che esisteva già da molto tempo, in

Maintenant on ne pose plus à Dada d'autre question que celle-ci: qu'est-ce que Dada, que veut Dada, qui a inventé Dada? Ici déjà commence l'absurde, qui rend la vie si agréable. Nous voulons répondre avant tout à la troisième question pour — abordant le chemin accidenté de la compréhension — rendre quelque chose visible, ne serait-ce que le commencement de Dada. L'inexplicable alors, c'est que Dada était flagrant partout et que personne ne pouvait l'inventer. Un baptême n'est pas une invention. Peu aurait importé à Dada qu'on l'ait appelé Dada ou Bébé, Sisi ou Ollollo, l'affaire resterait exactement la même. Et cètte affaire s'imposait d'elle-même on serait tenté de dire, intuitivement, à quelques têtes lucides dans une année très indifférente comme 1916, dans la très négligeable ville de Zürich, à quelques jeunes gens munis de bonnes oreilles et de nez sensibles, d'yeux clairs et de bouches bien dessinées; et si on veut voir dans ces organes quelque chose de significatif, alors les Ball, Huelsenbeck et Tzara étaient plus prédestinés que d'autres pour transformer Dada, d'un état très vague, d'une attitude depuis long-

Now no questions are asked of Dada other than: what is Dada, what does Dada want, who invented Dada? That absurdity which makes life so pleasant already begins here. First of all we would like to answer the third question—starting out on the rough path of comprehension—so as to make something visible, even if it is only the beginnings of Dada.

The inexplicable thing then is that Dada was flagrantly apparent everywhere and that nobody could invent it.

A baptism is not an invention. It would have mattered little to Dada if it had been called Dada or Bébé, Sisi or Ollollo—the whole affair would still be just the same. And this affair, one is tempted to say, imposed itself intuitively on a few lucid minds in a very indifferent year such as 1916, in the very negligible town of Zürich—imposed itself on some young people with good ears and sensitive noses, clear eyes and well-defined lips. And if one wishes to see something significant in these organs, then one can say that Ball, Huelsenbeck and Tzara were more predestined than others to transform Dada from a very vague state, a long-since pre-

qualcosa di accessibile che si può toccare, afferrare e vedere...
Dada rappresenta nell'umanità una posizione tattica, che respinge certi punti di vista in ragione dell'inerzia che essi rivelano, senza però voler cambiare il mondo per principio. Il senso del movimento, con antagonismi e opposizioni, comprende per forza anche il letargo. Il dadaismo non ammette il mondo, come un bambino: né Dio, né Padre, né Istitutore possono punirlo. Dada è la disintossicazione pratica dell'Io, uno stato europeo occidentale, anti-orientale, non magico. Dada è il germe del nuovo tipo umano: al di là del guazzabuglio morale cristiano e medievale, Dada significa la negazione del senso abituale della vita o di una civiltà che non era tragica, ma disseccata. Dada è l'impassibilità sorridente che gioca all'impiccagione con la propria vita, è nato dalla volontà di non essere piú obbligato a giustificare l'imbroglio europeo; Dada tende al non tragico, tende all'equilibrio dentro una sedicente libertà che si realizza legalmente, e ci sputa sopra a questa libertà.
In ogni caso:
DADA È PIÚ DI DADA!

Manifesto del 1920 "Dada is meher als Dada", *De Stijl*, Leyde, maggio 1921.

Traduzione dal francese di Carlina Bolongaro.

temps existante, en une accessibilité que l'on peut toucher, saisir et voir...
Dada représente dans l'humanité une position tactique, qui rejette certains points de vue en raison de l'inertie qu'ils révèlent, sans vouloir pour autant changer le monde par principe. Le sens du mouvement, par des antagonismes, des oppositions comprend nécessairement aussi la léthargie. Le dadaïsme ne souffre pas du monde comme un enfant: ni Dieu, ni Père, ni Instituteur ne peuvent le punir. Dada est la désintoxication pratique du Moi, un état ouest-européen, anti-oriental, non-magique. Dada est le germe du type humain nouveau: au-delà du fatras moral, chrétien et moyenâgeux, Dada signifie la négation du sens habituel de la vie ou d'une civilisation qui n'était pas tragique, mais desséchée. Dada c'est l'impassibilité souriante qui joue à la pendaison avec sa propre vie, il est né de la volonté de ne plus être obligé de justifier l'escroquerie européenne; Dada a une tendance au non-tragique, il tend à l'équilibre au dedans d'une soi-disant liberté qui s'accomplit légalement, liberté sur laquelle il crache.
En tout cas:
DADA EST PLUS QUE DADA!

Manifeste de 1920 "Dada is meher als Dada", *De Stijl*, Leyde, mai 1921.

Traduction française par Raoul Hausmann in *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958.

ent attitude, into a state of accessibility that can be touched, grasped and seen....
In humanity Dada represents a tactical position rejecting certain viewpoints because of the inertia they reveal—without wanting for this reason to change the world on principle.
By antagonism, by opposition, the sense of movement must need include lethargy too. Dadaism does not suffer from the world like a child; neither God, nor Father, nor the Schoolmaster can punish it. Dada is the practical disintoxication of the Self, a West European state, anti-oriental and non-magical. Dada is the germ of the human new type. Over and above the Christian and mediaeval moral hotchpotch, Dada stands for the negation of the habitual sense of life or of a civilisation that was not tragic, but was withered. Dada is that smiling impassivity that plays the hanging-game with its own life, it springs from the wish to contract out of responsibility for the European swindle.
Dada is a tendency towards the untragic; it tends towards equilibrium within a legally-achieved so-called liberty—which it spits on.
In any case:
DADA IS MORE THAN DADA!

Manifesto of 1920 "Dada is meher als Dada," *De Stijl* (Leyde), May 1921.

English translation from the French by Geoffrey C. Hutchings.

TRISTAN TZARA

Qualsiasi prodotto del disgusto suscettibile di trasformarsi in negazione della famiglia, è Dada; protesta a suon di pugni di tutto il proprio essere teso nell'azione distruttiva: Dada; presa di coscienza di tutti i mezzi repressi finora dal sesso pudibondo del comodo compromesso e della buona educazione: Dada; abolizione della logica, balletto degli impotenti della creazione: Dada; di ogni gerarchia ed equazione sociale di valori stabilita dai servi che bazzicano tra noi: Dada; ogni oggetto, tutti gli oggetti, i sentimenti e il buio, le apparizioni e lo scontro inequivocabile delle linee parallele, sono armi per la lotta: Dada; abolizione della memoria: Dada; abolizione dell'archeologia: Dada; abolizione dei profeti: Dada; abolizione del futuro: Dada; fede assoluta irrefutabile in ogni dio che sia il prodotto immediato della spontaneità: Dada; salto elegante e senza pregiudizio da un'armonia all'altra sfera; traiettoria di una parola lanciata come un disco sonoro grido; rispettare tutte le individualità nella loro follia momentanea: grave, timorosa, timida, ardente, possente, decisa, entusiasta; sfrondare la propria chiesa di ogni accessorio mastodontico e inutile; sputare come

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est Dada; protestation aux poings de tout son être en action destructive: Dada; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse: Dada; abolition de la logique, danse des impuissants de la création: Dada; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets: Dada; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat: Dada; abolition de la mémoire: Dada; abolition de l'archéologie: Dada; abolition des prophètes: Dada; abolition du futur: Dada; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: Dada; saut élégant et sans préjudice d'une harmonie à l'autre sphère; trajectoire d'une parole jetée comme un disque sonore cri; respecter toutes les individualités dans leur folie du moment: sérieuse, craintive, timide, ardente, vigoureuse, décidée, enthousiaste; peler son église de tout accessoire inutile et lourd; cracher comme une cascade lumi-

Every product of disgust capable of becoming a negation of the family is Dada; a protest with the fists of its whole being engaged in destructive action: Dada; knowledge of all the means rejected up until now by the shamefaced sex of comfortable compromise and good manners: Dada; abolition of logic, which is the dance of those impotent to create: Dada; of every social hierarchy and equation set up for the sake of values by our valets: Dada; every object, all objects, sentiments, obscurities, apparitions and the precise clash of parallel lines are weapons for the fight: Dada; abolition of memory: Dada; abolition of archaeology: Dada; abolition of prophets: Dada; abolition of the future: Dada; absolute and unquestionable faith in every god that is the immediate product of spontaneity: Dada; elegant and unprejudiced leap from one harmony to the other sphere: trajectory of a word tossed like a screeching phonograph record: to respect all individuals in their folly of the moment: whether it be serious, fearful, timid, ardent, vigorous, determined, enthusiastic; to divest one's church of every useless cumbersome accessory; to spit out disagreable

una cascata luminosa l'idea scortese o amorosa, oppure accarezzarla — con la sensazione altamente compiaciuta che tanto è lo stesso — con uguale intensità nel cespuglio, non contaminato da insetti per il sangue nobile e dorato dai corpi degli arcangeli, dalla sua anima. Libertà: DADA DADA DADA, urlo di colori contratti, groviglio degli opposti e di tutte le contraddizioni, del grottesco e dell'incongruenza: LA VITA.

Manifesto Dada 1918, "Disgusto dadaista", *Dada 3*, 1918.

Traduzione italiana di Ornella Volta in Tristan Tzara, *Manifesto del dadaismo e Lampisterie*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964.

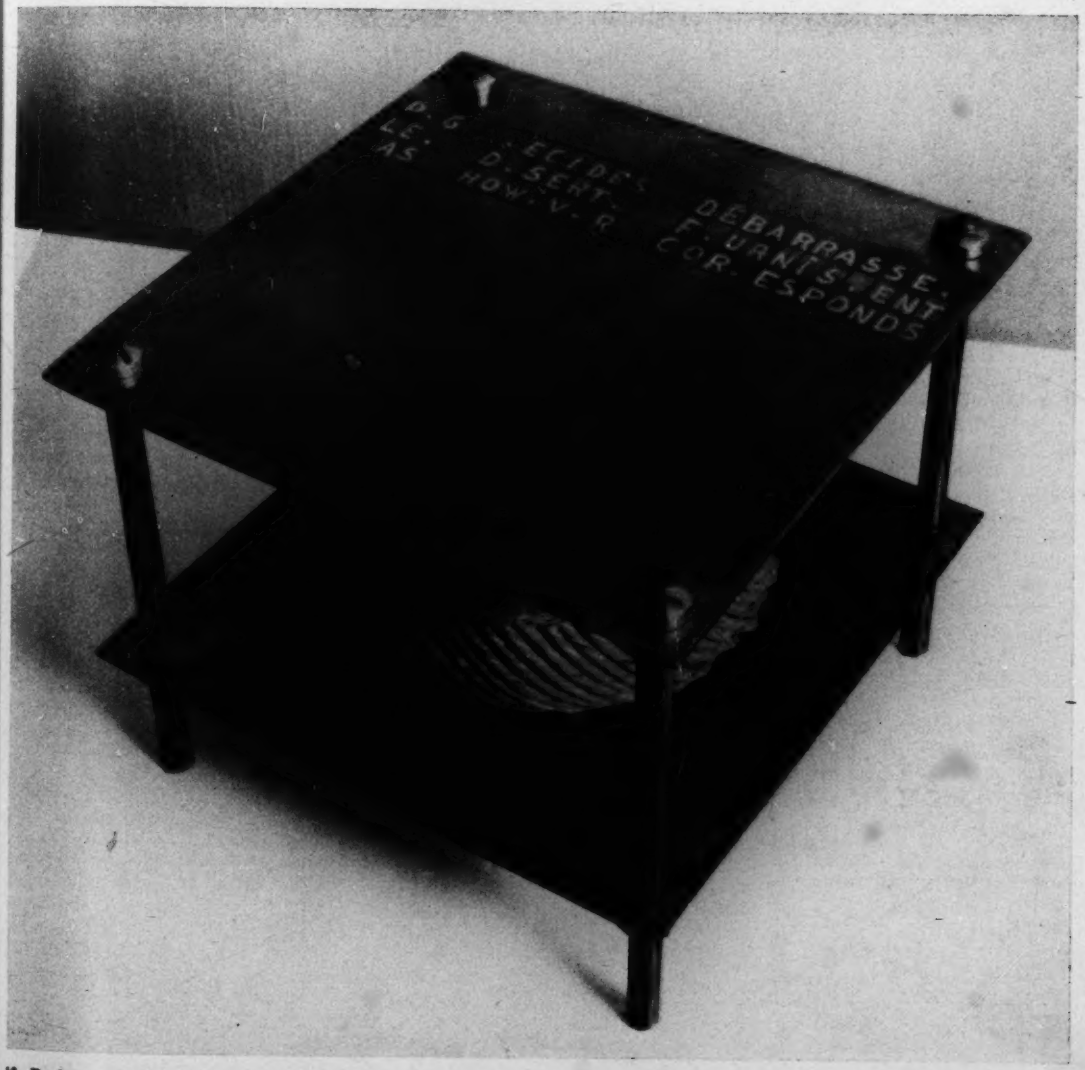
neuse la pensée désobligeante ou amoureuse, ou la choyer — avec la vive satisfaction que c'est tout à fait égal — avec la même intensité dans le buisson, pur d'insectes pour le sang bien né, et doré de corps d'archanges, de son âme. Liberté: DADA DADA DADA, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: LA VIE.

Manifeste Dada 1918, "Dégoût dadaïste", *Dada 3*, 1918.

amorous ideas like a luminous waterfall, or coddle them—with the extreme satisfaction that it doesn't matter in the least—with the same intensity in the thicket of one's soul—pure of insects for blood well-born, and gilded with bodies of archangels. Freedom: DADA DADA DADA, a roaring of tense colors, and interlacing of opposites and of all contradictions, grotesques, inconsistencies: LIFE.

Dada Manifesto 1918, "Dadaist Disgust," *Dada 3*, 1918.

English translation by Ralph Manheim, in *Dada Painters and Poets*, Robert Motherwell (ed.). New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951.



12 **Duchamp: A Bruit secret, 1916-1964**

TRISTAN TZARA

Dada è uno stato d'animo. Per questo si trasforma secondo le razze e gli eventi. Dada si può applicare a tutto, eppure non è niente, è il punto in cui il *sí* e il *no* si incontrano, non solennemente nei castelli delle filosofie umane, ma in tutta semplicità all'angolo della strada, come i cani e le cavallette.
Dada è inutile come tutto nella vita.
Dada non è affatto presuntuoso, proprio come la vita dovrebbe essere.
Forse mi capirete meglio se vi dirò che Dada è un microbo vergine, che si insinua con l'insistenza dell'aria in tutti gli spazi che la ragione non è riuscita a colmare di parole e di convenzioni.

"Conferenza su Dada", *Merz*, Hannover, gennaio 1924.

Traduzione italiana di Ornella Volta in Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964.

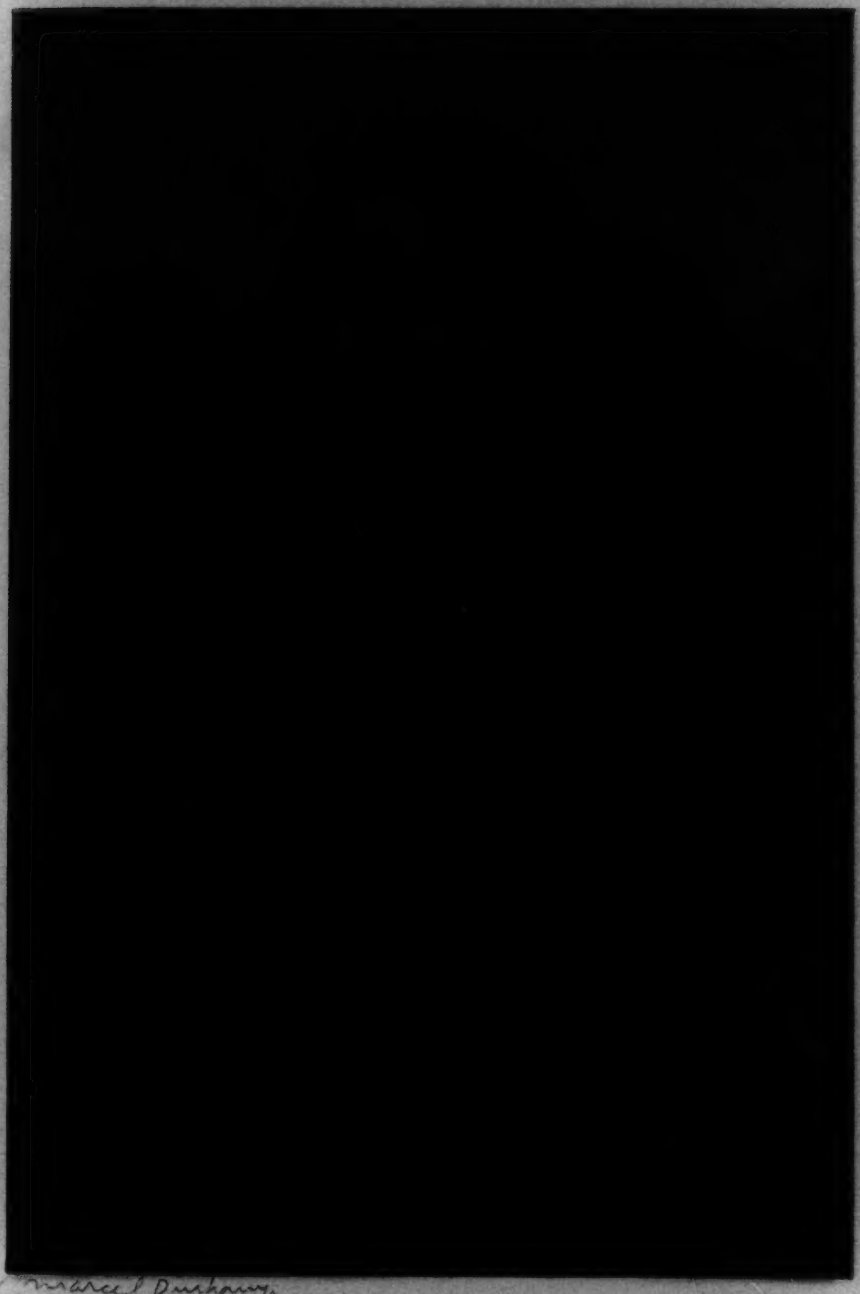
Dada est un état d'esprit. C'est pour cela qu'il se transforme suivant les races et les événements. Dada s'applique à tout, et pourtant il n'est rien, il *est* le point où le *oui* et le *non* se rencontrent, non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement au coin des rues comme les chiens et les sauterelles.
Dada est inutile comme tout dans la vie.
Dada n'a aucune prétention comme la vie devrait être.
Peut-être me comprendrez-vous mieux quand je vous dirai que Dada est un microbe vierge qui s'introduit avec l'insistance de l'air dans tous les espaces que la raison n'a pu combler de mots ou de conventions.

"Conférence sur dada", *Merz*, Hanovre, janvier 1924.

Dada is a state of mind. This is why it transforms itself according to the races and the events it encounters. Dada applies itself to everything, and yet it is nothing; it is the point at which Yes and No, and all opposites, meet; not solemnly, in the palaces of human philosophy, but quite simply, at street-corners, like dogs and grasshoppers.
Dada is useless, like everything else in life.
Dada has no pretensions, just as life should have none.
Perhaps you will understand better when I tell you that Dada is a virgin microbe which penetrates with the insistence of air into all those spaces that reason has failed to fill with words and conventions.

"Conference on Dada," *Merz*, Hanover, January 1924.

English translation in Hans Richter, *Dada art and anti-art*. London: Thames and Hudson, 1965.



24/35 Marcel Duchamp

La Joconde

L.H.O.O.Q.

18 Marcel Duchamp: L.H.O.O.Q., 1919-1965

64 Francis Picabia: Cure-dents, 1920

ncis Picabia: Machine tournez vite, 1916

71 Hans Richter: Autunno, 1917

68 Francis Picabia: Les Centimètres, 1918

120 Francis Picabia: Plumes, 1921

121 Roberto Crippa: Personaggio, 1961

68 Hans Richter: Orchestre, 1915

93_Farfa: Arcicorde Paganini, 191

RICHARD HUELSENBECK

Più si medita, più risulta evidente che il principio creativo sviluppato nel dadaismo è identico al principio dell'arte moderna. Il dadaismo e l'arte moderna sono una cosa sola nei loro presupposti essenziali; di conseguenza gli equivoci che nascono in relazione all'arte moderna sono identici a quelli che hanno caratterizzato il dadaismo fin dalla sua nascita nel 1916.

I firmatari di questo Manifesto credono dunque che se sapremo dissipare i diffusi malintesi sul dadaismo, avremo reso un buon servizio all'arte moderna nella sua lotta contro la popolarizzazione e il sentimentalismo. È difficile riassumere in poche parole le innumerevoli espressioni di ostilità nei confronti del dadaismo. Ciò nonostante, a rischio di un ulteriore equivoco, tenteremo di esporre brevemente la questione: l'equivoco che ha colpito il dadaismo è un male cronico che intossica tuttora il mondo. In sostanza può essere definito come l'incapacità di un'epoca razionalizzata e di uomini razionalizzati a vedere il lato positivo di un movimento irrazionale.

Il battere del tamburo, le grida della danza, gli sforzi per *épater le bourgeois* sono stati visti più

Plus nous contemplons le principe créateur que développa le dadaïsme, plus son identité avec le principe de l'art moderne nous paraît évident. Dadaïsme et art moderne ne font qu'un dans leurs suppositions de base; en conséquence, l'incompréhension que soulève l'art moderne est identique à celle que souleva le dadaïsme à partir de sa création en 1916.

Pour cette raison, les signataires du Manifeste croient que, si nous pouvons dissiper l'immense malentendu qui entoure le dadaïsme, nous aurons rendu un service appréciable à l'art moderne et l'aurons aidé dans sa lutte contre la popularisation et la sentimentalisation. Il est difficile de faire en quelques mots le bilan des innombrables expressions d'hostilité dont le dadaïsme est victime. Néanmoins, au risque d'augmenter l'incompréhension, nous allons essayer de formuler brièvement la question; l'incompréhension dont a souffert le dadaïsme a ses racines dans une maladie chronique qui empoisonne encore le monde. L'essence de ce mal pourrait être définie: l'incapacité à une époque et à des hommes rationalistes de reconnaître

The more we contemplate, the more evident it becomes that the creative principle developed in Dadaism is identical with the principle of modern art. Dadaism and modern art are one in their essential presuppositions; consequently the misunderstandings that arise in connection with modern art are identical with the misunderstandings that have pursued Dadaism since its founding in 1916.

The signers of this Manifesto believe, therefore, that if we can dispel the widespread misapprehensions about Dadaism, we shall have rendered an appreciable service to modern art in its struggle against popularization and sentimentalization. It is difficult to sum up the innumerable expressions of hostility to Dadaism in a few words. Nevertheless, at the risk of one more misunderstanding, we shall attempt a brief formulation; the misunderstanding from which Dadaism suffered is a chronic disease that still poisons the world. In its essence it can be defined as the inability of a rationalized epoch and of rationalized men to see the positive side of an irrational movement.

Over and over again, the drum-

e piú volte come la caratteristica principale del dadaismo. Il chiasso provocato dal dadaismo a Berlino e a Parigi, l'atmosfera rivoluzionaria che circondava il movimento, i suoi ripetuti attacchi rivolti a ogni cosa, portarono i critici a credere che il solo scopo del dadaismo fosse quello di distruggere tutta l'arte e tutte le conquiste della cultura. I primi manifesti dada, in cui il nonsenso era associato alla serietà, sembravano giustificare questo atteggiamento negativo. Secondo l'opinione ben ponderata dei firmatari di questo Manifesto, Dada aveva un aspetto sia distruttivo che costruttivo.

Dada Manifesto 1949, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1951.

Traduzione dall'inglese di Carlina Bolongaro.

le côté positif d'un mouvement irrationnel.
On a insisté pour voir dans les roulements de tambour, les cris de joie, les danses, les efforts pour *épater le bourgeois*, les caractéristiques majeures du dadaïsme. Les émeutes provoquées à Berlin et à Paris par le mouvement Dada, et l'atmosphère révolutionnaire qui entourait celui-ci, ses attaques massives contre tout en général, ont amené les critiques à penser que son seul but, était la destruction en bloc de l'art et de tous les bienfaits de la culture. Les premiers manifestes de Dada, dans lesquels l'absurde se mêle au sérieux, semblent justifier cette attitude négative.
Dans l'opinion réfléchie des signataires de ce Manifeste, Dada possède un côté destructif et un côté constructif à la fois.

Dada Manifesto 1949, Wittenborn, Schultz, Inc., New York, 1951.

Traduction française par Denise Madin Gentili.

ming, shouting and dancing,
striving to *épater le bourg*
have been represented as
chief characteristics of Dada
The riots provoked by Dada
in Berlin and Paris, the re
lutionary atmosphere surrou
ing the movement, its whole
attacks on everything, led c
ics to believe that its sole
was to destroy all art and
the blessings of culture.
early Dada manifestoes, in wh
nonsense was mixed with e
nestness, seemed to justify
negative attitude.
In the considered opinion of
signers of this Manifesto, Da
had both destructive and c
structive sides.

Dada Manifesto 1949. New York: W
tenborn, Schultz, Inc., 1951.

1 Archipenko: Standing Woman and Still Life, 191

Archipenko
19

HANS ARP

Dada voleva distruggere i ragionevoli inganni degli uomini e ritrovare l'ordine naturale e irragionevole. Dada voleva sostituire al nonsenso logico degli uomini d'oggi il senza senso illogico. Ecco perché battevamo a tutta forza sulla grancassa dadaista e strombazzavamo le lodi dell'irragionevolezza. Dada ha dato un clistere alla Venere di Milo ed ha permesso a Laocoonte e ai suoi figli di riposarsi, dopo migliaia d'anni di lotta con quel buon salsicciotto di Pitone. Per Dada le filosofie valgono meno di un vecchio spazzolino da denti fuori uso, e Dada le abbandona ai grandi *leaders* del mondo. Dada denuncia le astuzie infernali del linguaggio ufficiale della saggezza. Dada è per il senza senso, che non significa il nonsenso. Dada è senza senso come la natura. Dada è per la natura e contro l'arte. Dada è schietto come la natura. Dada è per il senso infinito e i mezzi definiti.

XX^e Siècle, No. 1, Paris, mars 1938.

Traduzione dal francese di Carlina Bolongaro.

Dada voulait détruire les supercheries raisonnables des hommes et retrouver l'ordre naturel et déraisonnable. Dada voulait remplacer le non-sens logique des hommes d'aujourd'hui par le sans-sens illogique. C'est pourquoi nous frappions à tour de bras sur la grosse caisse dadaïste et trompettions les louanges de la déraison. Dada a donné un clystère à la Vénus de Milo et a permis à Laokoon et ses fils de se soulager, après des milliers d'années de lutte avec le bon saucisson Python. Les philosophies ont moins de valeur pour Dada qu'une vieille brosse à dents hors d'usage, et il les laisse pour compte aux grands meneurs du monde. Dada dénonce les ruses infernales du vocabulaire officiel de la sagesse. Dada est pour le sans-sens ce qui ne signifie pas le non-sens. Dada est sans sens comme la nature. Dada est pour la nature et contre l'art. Dada est direct comme la nature. Dada est pour le sens infini et les moyens définis.

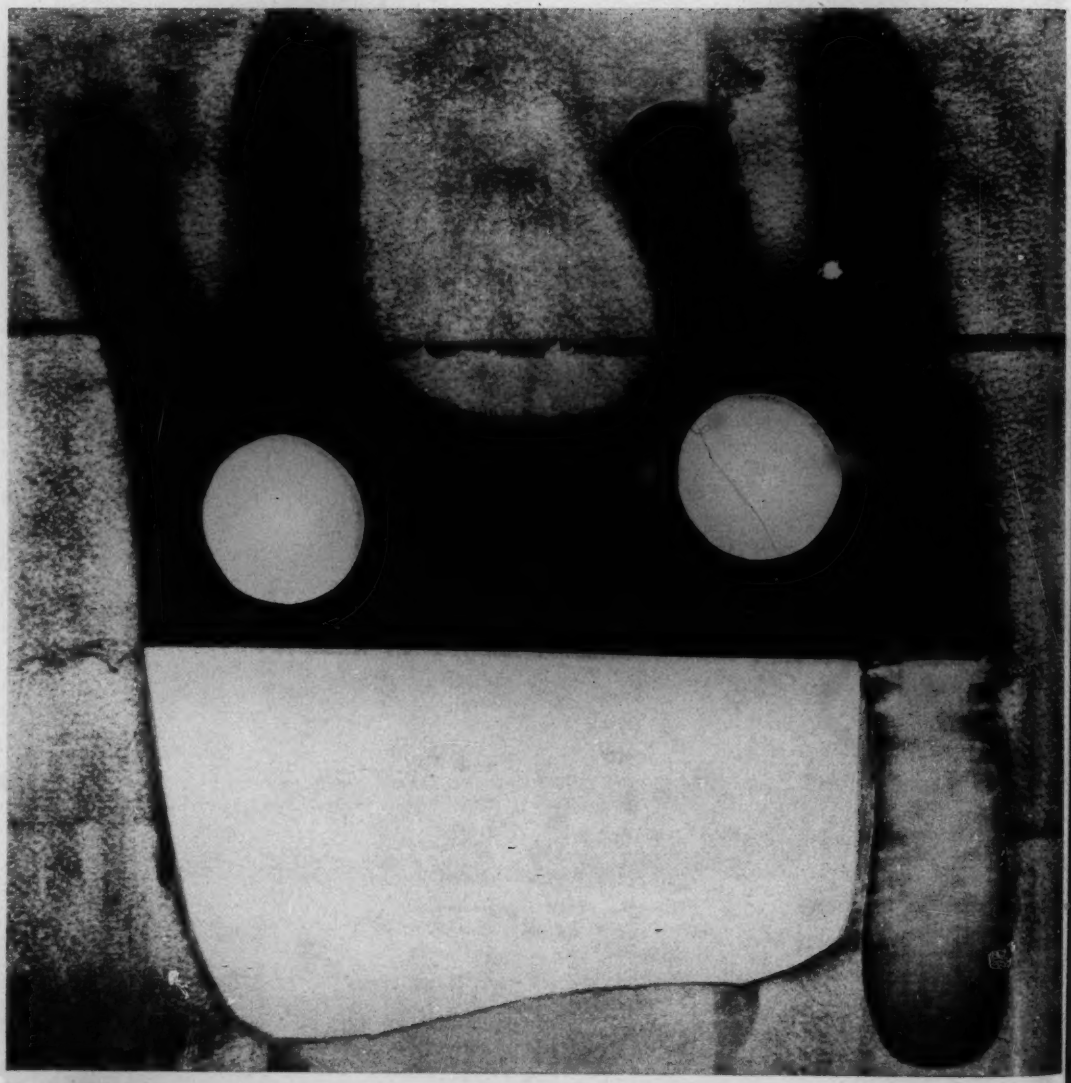
XX^e Siècle, No. 1, Paris, mars 1938.

Dada aimed to destroy the reasonable deceptions of man and recover the natural and unreasonable order. Dada wanted to replace the logical nonsense of the men of today by the illogically senseless. That is why we pounded with all our might on the big drum of Dada and trumpeted the praises of unreason. Dada gave the Venus de Milo an enema and permitted Laocoon and his sons to relieve themselves after thousands of years of struggle with the good sausage Python. Philosophies have less value for Dada than an old abandoned toothbrush, and Dada abandons them to the great world leaders. Dada denounced the infernal ruses of the official vocabulary of wisdom. Dada is for the senseless, which does not mean nonsense. Dada is senseless like nature. Dada is for nature and against art. Dada is direct like nature. Dada is for infinite sense and definite means.

XX^e Siècle (Paris), No. 1 (March 1938).

English translation in *On My Way: poetry and essays 1912 . . . 1947*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1948.

2 Arp: Composition Dada, 1919



3 Arp: Tête, 1926

HANS ARP

Quando Dada rivelò all'uomo saggezze eterne, l'uomo si mise a ridere con indulgenza e continuò a chiacchierare. L'uomo chiacchiera fino a far venire la nausea anche ai topi. Mentre la sua voracità lo costringe a cacciarsi in bocca tutto quello che non sfugge alle sue sgrinfie, l'uomo va avanti imperterrito a chiacchierare. Chiacchiera tanto che dal terrore il giorno si oscura e la notte impallidisce. Chiacchiera tanto che i mari inaridiscono e i deserti diventano paludosi. A lui importa chiacchierare, perché chiacchierare è una sana ventilazione. Dopo un bel discorso sente una gran fame e cambia parere. Cosí assume il nobile atteggiamento della carne avariata. L'uomo dichiara rosso quello che il giorno prima aveva definito verde e che in effetti è nero. Ad ogni momento fa delle dichiarazioni definitive sulla vita, l'uomo e l'arte e non ne sa piú di un fungo sulla vita, l'uomo e l'arte.

Cahiers d'Art, Paris, 1947.

Traduzione dal francese di Carlina Bolongaro.

Comme Dada révéla à l'homme des sagesses éternelles, l'homme rigola avec indulgence et continua à bavarder. L'homme bavarde à en donner la nausée même aux rats. Pendant que sa voracité le force à fourrer dans sa gueule tout ce qui ne s'enfuit pas devant ses crocs, il arrive à bavarder et bavarde. Il bavarde tant que de frayeur le jour s'assombrit et la nuit pâlit. Il bavarde tant que les mers se dessèchent et que les déserts deviennent marécageux. L'important pour lui c'est de bavarder, car bavarder est une ventilation saine. Après un beau discours il ressent une grande faim et change d'opinion.
Avec ça il prend la noble attitude de viande avariée. L'homme déclare pour rouge ce que la veille il appelait vert et ce qui est en réalité noir. À tous les instants il fait des déclarations définitives sur la vie, l'homme et l'art et ne sait pas plus que le champignon ce qu'est la vie, l'homme et l'art.

Cahiers d'Art, Paris, 1947.

When Dada revealed its eternal wisdom to man, man laughed indulgently and went on talking. Man talks enough to make the very rats sick to their stomach. While his voracity forces him to stuff into his mouth everything that fails to evade his claws, he still manages to talk. He talks so much that the day darkens and the night pales with fright.
He talks so much that the sea runs dry and the desert turns to swamp.
The main thing for him is to talk, for talk is healthy ventilation.
After a fine speech he feels very hungry and changes his mind. At the same time he assumes the noble attitude of rotten meat. Man declares red what he called green the day before and what in reality is black. He is forever making definitive statements on life, man and art, and he has no more idea than the mushroom what life, man and art actually are.

Cahiers d'Art, Paris, 1947.

English translation in *On My Way: poetry and essays 1912 . . . 1947*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1948.

JEAN CROTTI

Dopo quarant'anni, niente da rimpiangere. Per me Dada agì da vaccino contro il virus del conformismo. Io ne sono immunizzato per tutta la vita e penso sia questo che mi ha permesso di cercare Dio negli Universi e di effettuare le mie ricerche cosmiche (vedere il quadro *Voyage cosmique* del 1922 e tutta la mia opera attuale dal 1953 in poi).

Dada ci ha fermati nella nostra corsa per permetterci di prendere un nuovo slancio creatore che doveva condurci verso alte cime dove l'aria è pura, dove la vista è chiara e limpida e la gioia completa.

Dada fu una liberazione meravigliosa. Niente da rimpiangere.

Penso che Dada sia stato un'ottima scossa, per il presente come per il futuro. Il mio manifesto *Tabù* del 1922, distribuito al Salon d'Automne, esprime per me la netta rottura tra il mio pensiero dada e la mia opera costruttivista che riprendeva il proprio corso ma in maniera diversa grazie all'influenza di Dada, che racchiudeva nel suo spirito di distruzione tutti i germi di grandiose costruzioni.

Ripeto dunque: niente da rimpiangere.

Tribune de Lausanne, 31 mars 1957.

Traduzione dal francese di Carlina Bolongaro.

Quarante ans après, rien à regretter. Dada fut pour moi une vaccination contre le virus du conformisme. J'en suis immunisé pour toute ma vie et c'est, je suppose, ce qui m'a permis de chercher Dieu au travers des Univers et de réaliser mes recherches cosmiques (voir tableau de 1922 *Voyage cosmique* et aussi toute mon œuvre actuelle depuis 1953).

Dans notre course, Dada nous a stoppés pour nous permettre de prendre un nouvel élan créateur qui devait nous amener sur les hauts sommets où l'air est pur, où la vision est claire et nette et la joie totale.

Dada fut une merveilleuse libération. Rien à regretter.

Pour le présent et pour le futur aussi, je pense que Dada fut une secousse heureuse. Mon manifeste *Tabu* de 1912, distribué au Salon d'Automne, exprime pour moi la nette rupture entre mon époque dada et mon œuvre constructive qui reprenait son cours mais différemment grâce à l'influence dada qui contenait dans son esprit de destruction tous les germes de constructions grandioses.

Je répète donc: Rien à regretter.

Tribune de Lausanne, 31 mars 1957.

Forty years later, I have nothing to regret. For me, Dada was a vaccination against the conformist virus. I was thus immunised for the rest of my life. And it is this, I suppose, that has allowed me to seek God through the Universe and to carry out my cosmic research (see the 1922 painting *Voyage cosmique* as well as all my current work since 1953).

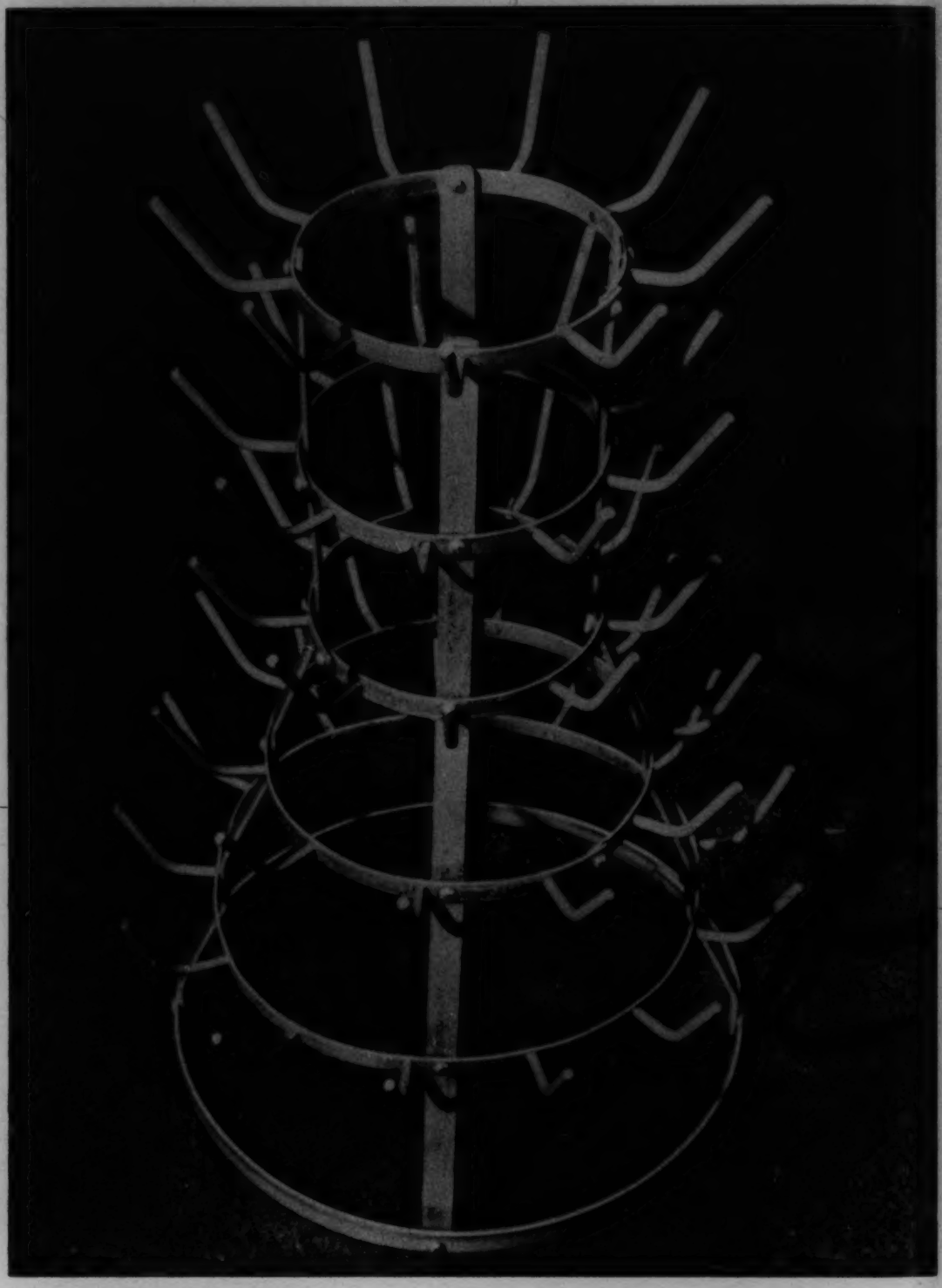
Dada checked our course and enabled us to take on new creative impetus which was to lead us to the high peaks where the air is pure, the vision clear and sharp, and joy is complete.

Dada was a wonderful liberation. I have nothing to regret. For the present and the future, too, I think Dada offered a fortunate shake-up. My 1922 manifesto *Tabu*, distributed at the Salon d'Automne, expresses for me the clean break between my Dada period and my constructive work that took up its path again, but in a different way—thanks to the Dada influence, which, in its spirit of destruction, contained all the seeds of great construction.

I repeat then—I have no regrets.

Tribune de Lausanne, March 31st, 1957.

English translation by Geoffrey C. Hutchings.



8 Duchamp: Porte-Bouteilles, 1914-1964

◀4 Crotti: Crépuscule mécanique, 1920

MARCEL DUCHAMP

Dada fu un'estrema protesta contro l'aspetto fisico della pittura. Fu un atteggiamento metafisico. Fu coinvolto intimamente e consciamente nella "letteratura". Fu una specie di nichilismo al quale va tuttora tutta la mia simpatia. Fu un modo di sbarazzarsi di un certo stato d'animo — di non farsi influenzare dalle condizioni ambientali piú immediate, o dal passato: di sfuggire dai luoghi comuni — di liberarsi. La forza "vuota" di Dada fu molto salutare. Vi disse: "Non dimenticate che non siete proprio cosí vuoti come pensate!" Di solito un pittore confessa di avere una propria pietra miliare. Va di pietra miliare in pietra miliare. In effetti è schiavo delle pietre miliari — perfino di quelle a lui contemporanee.

Dada fu molto utile come purgante. E penso di averne avuto allora profonda coscienza, come pure del desiderio di purgare me stesso. Ricordo certe conversazioni con Picabia su questo argomento. Era piú perspicace di molti nostri contemporanei. Gli altri erano pro o contro Cézanne. Non c'era proprio nulla al di là dell'aspetto fisico della pittura. Non veniva insegnato nessun concetto di libertà, né introdot-

Dada fut une protestation violente contre l'aspect physique de la peinture. C'était une attitude métaphysique. Dada était intimement et en toute connaissance de cause engagé dans la "littérature". C'était une sorte de nihilisme, avec lequel je sympathise encore vivement. C'était une méthode pour échapper à un état d'esprit — pour éviter toute influence de l'entourage immédiat — ou du passé. De s'évader des clichés — de se libérer. La force "vide" de Dada fut des plus salubres. Elle vous rappelait: "N'oubliez pas que vous êtes moins "vides" que vous ne le pensez!" Le peintre avoue volontiers qu'il a ses points de repère. Il va de l'un à l'autre. En fait, il en est l'esclave — même des points de repère modernes.

Dada fut une purge des plus nécessaires. Et je crois que j'en étais parfaitement conscient à l'époque, comme du désir de me purger moi-même. Je me souviens de certaines conversations avec Picabia en ce sens. Il était bien plus intelligent que la plupart de nos contemporains. Les autres étaient soit pour, soit contre Cézanne. On n'imaginait rien d'autre au-delà de l'aspect physi-

Dada was an extreme protest against the physical side of painting. It was a metaphysical attitude. It was intimately and consciously involved with "literature." It was a sort of nihilism to which I am still very sympathetic. It was a way to get out of a state of mind—to avoid being influenced by one's immediate environment, or by the past: to get away from clichés—to get free. The "blank" force of Dada was very salutary. It told you "dont't forget you are not quite so blank as you think you are!" Usually a painter confesses he has his landmarks. He goes from landmark to landmark. Actually he is a slave to landmarks—even to contemporary ones.

Dada was very serviceable as a purgative. And I think I was thoroughly conscious of this at the time and of a desire to effect a purgation in myself. I recall certain conversations with Picabia along these lines. He had more intelligence than most of our contemporaries. The rest was either for or against Cézanne. There was no thought of anything beyond the physical side of painting. No notion of freedom was taught. No philoso-

ta nessuna prospettiva filosofica.[1]
Lo spirito dada era nell'aria, e noi avevamo indubbiamente lo stesso spirito che regnava a Zurigo quando Tzara e Arp diedero l'avvio al movimento col nome di Dada, nome che era una specie di bandiera intorno a cui si esprimevano tutte queste idee, uno *slogan*, cosa che aiutò parecchio il movimento. Naturalmente lo spirito dada è sempre esistito ed esiste oggi. Un uomo come Rabelais è certo spiritualmente dada. Così Jarry, che fu un grand'uomo, e se ne possono trovare molti altri nel passato.
Dada è lo spirito non-conformista che è esistito in ogni secolo, in ogni periodo da che uomo è uomo.[2]

1 Intervista con James Johnson Sweeney, *The Museum of Modern Art Bulletin*, XIII, Nos. 4-5, New York, 1946.

2 Intervista con George Heard Hamilton per la BBC, trasmessa nel 1959.

Traduzione dall'inglese di Carlina Bolongaro in collaborazione con Arturo Schwarz.

que de la peinture. On n'enseignait pas la liberté, on n'admettait aucun concept philosophique.[1]
L'esprit dada était dans l'air. Nous étions certainement possédés de ce même esprit qu'à Zürich, lorsque Tzara et Arp s'élancèrent sous le nom de Dada. Ce nom était le meilleur des drapeaux pour couvrir ce genre de concepts, un slogan. Il aida fort le mouvement. Bien entendu, l'esprit dada avait toujours existé, il existe encore aujourd'hui. Un homme comme Rabelais était sans nul doute dada par essence. Ainsi Jarry se fit-il grand homme, et les siècles passés vous en proposent quelques-uns.
Dada, c'est l'esprit de non-conformisme, qui s'est manifesté en tous siècles et en tous temps, depuis que l'homme est homme.[2]

1 Interview par James Johnson Sweeney, *The Museum of Modern Art Bulletin*, XIII, Nos. 4-5, New York, 1946.

2 Interview par George Heard Hamilton à la BBC, 1959.

Traduction française par Jean Ferry.

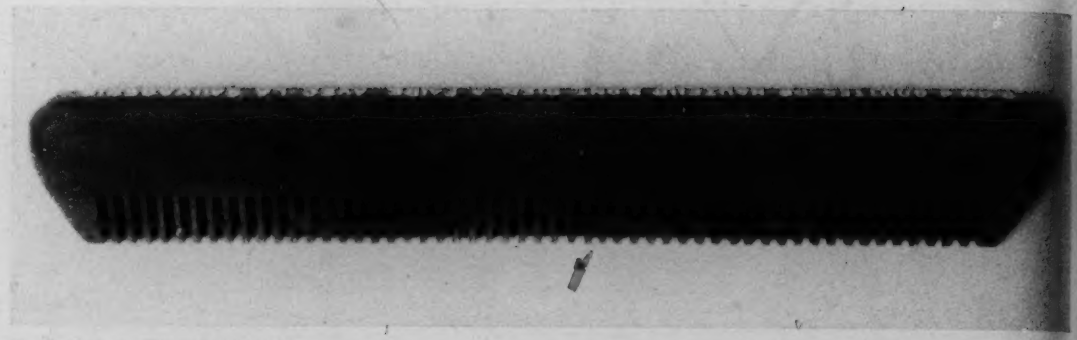
phical outlook was introduced.[1]
The Dada spirit was in the air, and we certainly had the same spirit as in Zürich when Tzara and Arp started under the name of Dada, the name was a good sort of flag around which all these ideas expressed, a slogan. And that helped the movement a lot. And of course, the Dada spirit has always existed; it exists today. A man like Rabelais is certainly a Dada in essence. So is Jarry, a great man, and we can find any number of them in the past centuries.
Dada is the non-conformist spirit which has existed in every century, every period since man is man.[2]

1 Interview by James Johnson Sweeney in *The Museum of Modern Art Bulletin* (New York), XIII, Nos. 4-5 (1946).

2 Interview by George Heard Hamilton broadcast by BBC in 1959.

14 Duchamp: Apolinère Enameled, 1916/17-1965

21 Duchamp: Fresh Widow, 1920-1964



11 Duchamp: Peigne, 1916-1964

15 Duchamp: Fontaine, 1917-1964

Duchamp: Air de Paris, 1919-1964

24 S. Duchamp: Le Ready-made malheureux de Marcel, 1920

SUZANNE DUCHAMP

Sebbene a suo tempo Dada sia stato considerato una "farsa", in realtà si è rivelato una benefica avventura poiché ha permesso agli artisti di respirare liberamente.
Dei diversi periodi della mia pittura, quello "dada" è stato per me il piú appassionante e il piú ricco di insegnamenti.
La libertà d'ispirazione e il rigore d'esecuzione, sempre presenti nell'elaborazione delle mie opere "dada", mi hanno lasciato un'indipendenza di spirito che si ritrova nel mio lavoro d'oggi.

Tribune de Lausanne, 31 marzo 1957.

Traduzione dal francese di Carlina Bolongaro.

Dada, bien que considéré, à son époque, comme une "farce", a été une aventure bienfaisante puisqu'elle a permis aux artistes de respirer librement.
Des différentes périodes qu'a traversées ma peinture, l'époque "dada" est celle qui a été, pour moi, la plus passionnante et la plus riche d'enseignements.
La liberté d'inspiration et la rigueur d'exécution qui présidaient à l'élaboration de mes œuvres "dada", m'ont laissé une indépendance d'esprit qui se retrouve dans mes travaux d'aujourd'hui.

Tribune de Lausanne, 31 mars 1957.

Though in its time Dada was considered a "farce," it was in fact a salutary adventure for artists since it allowed them to breathe freely.
Of the various periods that my painting has gone through, the "Dada" period was for me the most exciting and the richest in things learnt.
The freedom of inspiration and the rigorousness of execution that presided over the development of my "Dada" works, left me with an independence of spirit that is still to be found in my works today.

Tribune de Lausanne, March 31st, 1957.

English translation by Geoffrey C. Hutchings.

27 Ernst: La Madelon de la Victoire, 1921

MAX ERNST

trick Waldberg
Parigi ho ricevuto la visita di giovane, Ewald Rathke, che organizzando a Düsseldorf . . .

ax Ernest [irritato]
so, lo so. Una mostra dada, cora una! Ma insomma che a vogliono farne di Dada, un getto da museo? Dada era una mba [aggiunge]. Si può pene che qualcuno, quasi un se- dopo l'esplosione di una mba, vada a raccoglierne le egge per incollarle insieme e tterle poi in mostra?

V..
gliono sapere. Dada è un feneno unico, ancora mal ca-, e poco conosciuto . . .

E.
cosa ne sapranno di piú? streranno loro degli oggetti, *collages*. Noi esprimevamo queste opere il nostro disto, la nostra indignazione, la ra rivolta. Ed essi vi veno semplicemente una fauna "tappa", come dicono, a "storia dell'arte": proprio ntrario di quello che voleva a. E io dovrei scriverci so-

Patrick Waldberg
J'ai reçu à Paris la visite d'un jeune homme, Ewald Rathke, qui organise à Düsseldorf . . .

Max Ernst [irrité]
Je sais, je sais. Une exposition Dada. Encore une! Mais qu'est-ce qu'ils ont donc tous à vouloir faire de Dada un objet de Museé? Dada était une bombe [ajoute-t-il]. Peut-on imaginer quelqu'un, près d'un demi-siècle après l'explosion d'une bombe, qui s'emploierait à en recueillir les éclats, à les coller ensemble et à les montrer?

P. W.
Ils veulent savoir. Dada est un phénomène unique, encore mal compris, et peu connu . . .

M. E.
Que sauront-ils de plus? On va leur montrer des objets, des collages. Par cela nous exprimions notre dégoût, notre indignation, notre révolte. Eux n'y verront qu'une phase, une "étape", comme ils disent, de l'"histoire de l'art": exactement le contraire de ce que voulait Dada. Et l'on voudrait que j'écrive là-dessus?

Patrick Waldberg
In Paris, a young man, Ewald Rathke, called on me. In Düsseldorf he's organising . . . .

Max Ernst [annoyed]
I know, I know. A Dada exhibition. Another one! What's the matter with all of them then—wanting to make Dada a museum piece?
Dada was a bomb [he added]. Can you imagine anyone, about half a century after a bomb's exploded, wanting to collect the shrapnel, stick it together and put it on show?

P. W.
They want to know. Dada is a unique phenomenon. It's still poorly understood and little known . . . .

M. E.
What more will they learn? They'll be shown objects, collages. That's how we expressed our disgust, our indignation, our revolt. And they'll see it only as a phase, a "stage" as they say, in "the history of art"—exactly the opposite of what Dada wanted. And they'd like me to write about it?

P. W.
L'interesse storico forse . . .

M. E. [molto secco]
Non sono uno storico, io! A Colonia nel 1919 Dada era per noi innanzi tutto una reazione morale. Sabotavamo le rappresentazioni del *Jeune Roi*, opera monarchica e patriottica di un'idiozia ingiuriosa. Con il mio amico Baargeld andavo a distribuire alle porte delle fabbriche la nostra rivista *Der Ventilator*. Il nostro furore mirava alla completa sovversione.

P. W.
La ragione di questo furore?

M. E.
Una stupida, orribile guerra ci aveva privati di cinque anni di esistenza. Avevamo assistito al crollo nel ridicolo e nella vergogna di tutto quanto ci era stato dato per giusto, per bello, per vero. Le mie opere di questo periodo non erano destinate a sedurre, ma a far urlare . . .

P. W.
In questo sinistro orizzonte, nessun barlume di speranza?

M. E.
Sí, qualche cosa, e anche d'esaltante: la scoperta che le nostre reazioni, lungi dall'essere isolate, trovavano un'eco fraterna nei "vincitori".
A Parigi come a Berlino, a Colonia come a Zurigo, una gioventú trasportata da un eguale slancio insorgeva contro la scempiaggine e l'ipocrisia.

P. W.
Questa bella comunità ha avuto vita breve.

M. E.
E il privilegio di Dada, essere morto giovane. Per lo meno ha foggiato dei caratteri, ha fatto nascere delle amicizie durature. E forse ha aperto una piccola breccia nel muro dell'imbecillità.

Note raccolte da Patrick Waldberg, Huismes, Indre et Loire, 1958, in *Dada Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Kunsthalle, 5 settembre - 19 ottobre 1958.

Traduzione dal francese di Carlina Bolongaro.

P. W.
L'intérêt historique, peut-être . . .

M. E. [très sec]
Je ne suis pas un historien! Dada, pour nous, à Cologne, en 1919, c'était avant tout une réaction morale. Nous allions saboter les représentations du *Jeune Roi*, pièce monarchiste et patriotique d'une niaiserie insultante. Mon ami Baargeld et moi nous allions distribuer *Der Ventilator*, notre revue, aux portes des usines. Notre rage visait à la subversion totale.

P. W.
La raison de cette fureur?

M. E.
Une guerre horrible et stupide nous avait frustrés de cinq ans d'existence. Nous avions assisté à l'effondrement dans le ridicule et la honte de tout ce qui nous avait été donné pour juste, pour beau et pour vrai. Mes œuvres de cette époque n'étaient pas destinées à séduire, mais à faire hurler . . .

P. W.
Dans cet horizon sinistre, aucune lueur d'espoir?

M. E.
Si, quelque chose d'exaltant, même: la découverte que nos réactions, loin d'être isolées, trouvaient un écho fraternel chez les "vainqueurs". À Paris, comme à Berlin, à Cologne comme à Zürich, toute une jeunesse portée par un même élan s'insurgeait contre la bêtise et l'hypocrisie.

P. W.
Cette belle communauté a eu la vie courte.

M. E.
C'est le privilège de Dada que d'être mort jeune. Du moins a-t-il forgé quelques caractères, et suscité des amitiés durables. Et peut-être ouvert une petite brèche dans le mur de l'imbécillité.

Propos recueillis par Patrick Waldberg, Huismes, Indre et Loire, 1958, in *Dada Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Kunsthalle, 5 septembre - 19 octobre, 1958.

P. W.
Historical interest, perhaps . . .

M. E. [cutting]
I'm not a historian! For us in Cologne in 1919, Dada was above all a moral reaction. We were going to sabotage the performances of the *Jeune Roi*—a monarchist patriotic play so stupid as to be an insult. My friend Baargeld and I were going to distribute *Der Ventilator*, our magazine, at factory-gates. Our anger aimed at total subversion.

P. W.
Why were you angry?

M. E.
A horrible and stupid war had deprived us of five years of our lives. We had seen everything we held as right, beautiful and true collapse into ridicule and shame. At that time, my works were not meant to attract, they were meant to make people scream and shout . . . .

P. W.
Wasn't there any gleam of hope on that ominous horizon?

M. E.
Yes, there was even something exhilarating: the discovery that our reactions, far from being isolated, found a fraternal echo among the "victors." In Paris and Berlin, in Cologne and Zürich, young people, carried away by the same impetus, rose up against stupidity and hypocrisy.

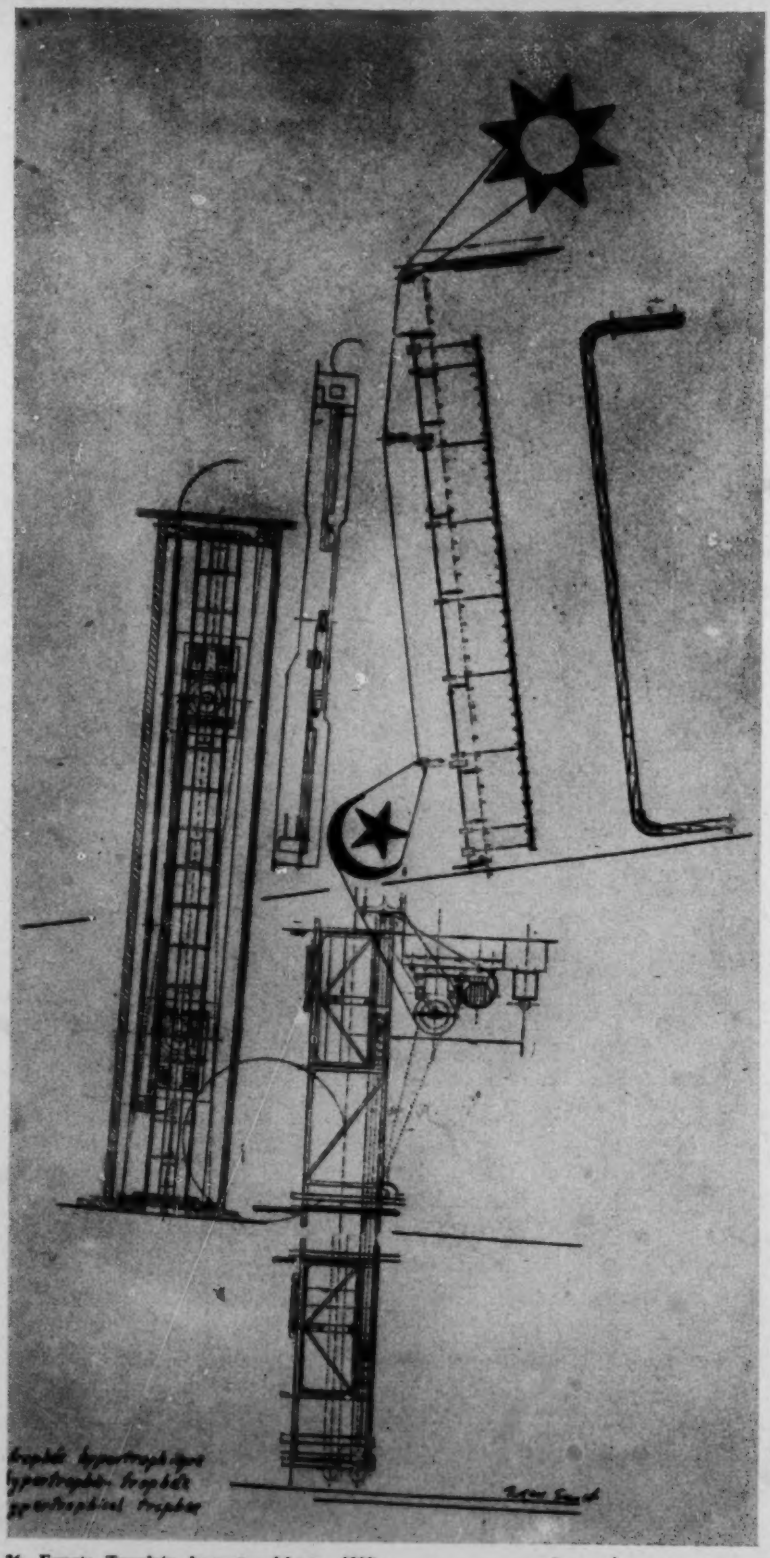
P. W.
This wonderful community only lasted a while.

M. E.
It's Dada's privilege that it died young. At least it moulded some characters, and created some lasting friendships. And perhaps opened a little breach in the wall of stupidity.

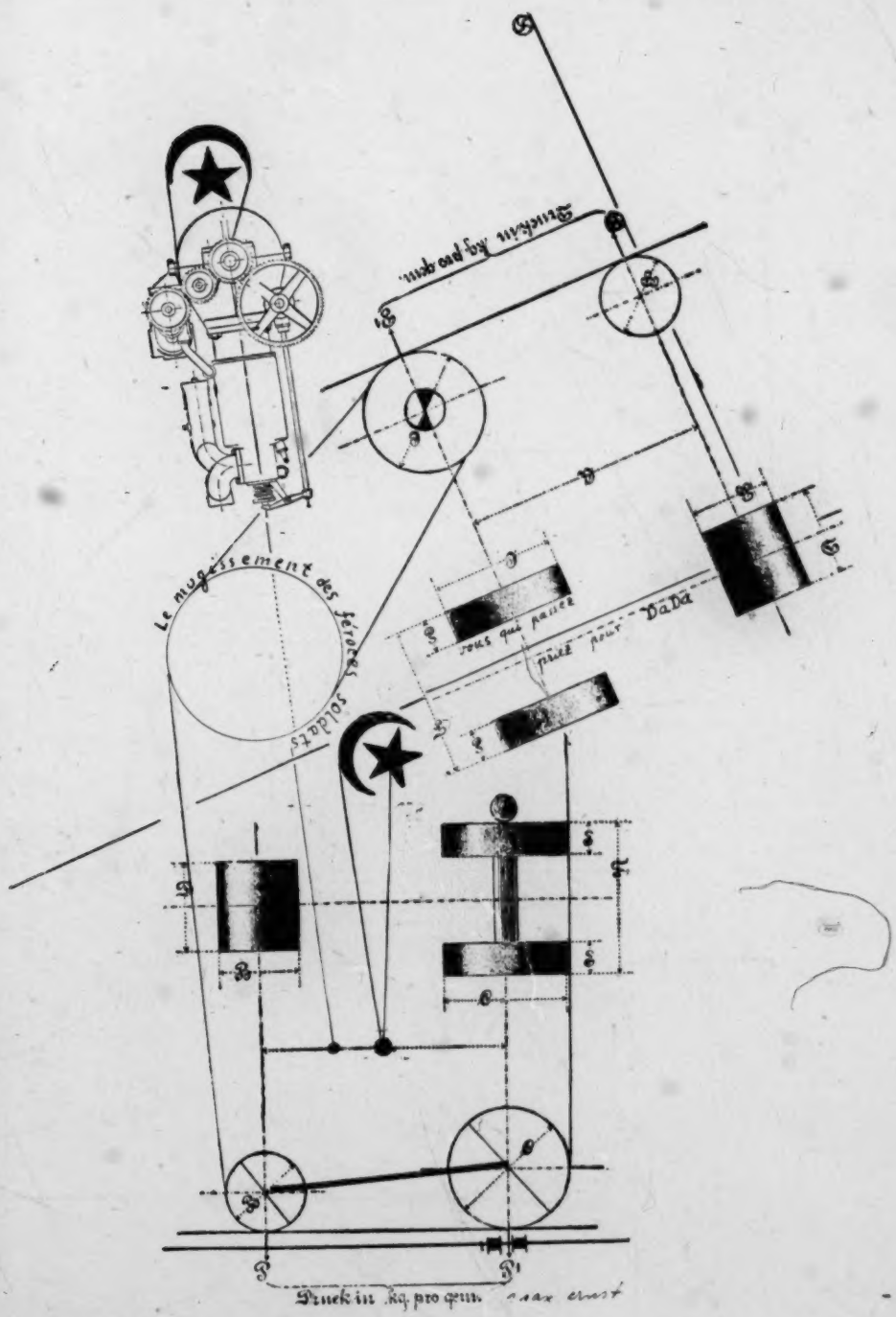
Remarks collected by Patrick Waldberg, Huismes, Indre et Loire, 1958, in *Dada Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Kunsthalle, 5th Sept. - 19th Oct. 1958.

English translation by Geoffrey C. Hutchings.

Ernst: Le Jeune Prince, 1927



26 Ernst: Trophée hypertrophique, 1919



25 Ernst: **Le Mugissement des féroces soldats, 1919**

MARCEL JANCO

Un dada non scriverà mai le sue memorie! Non fidatevi di quella che si potrebbe chiamare "storia Dada" perché, nonostante sia tutto vero su Dada, non c'è ancora uno storico qualificato per scriverla. Dada non è affatto una scuola, non è una confraternita, né un profumo, né una filosofia, ma è semplicemente una nozione nuova.

Dada non è stato una finzione, perché se ne possono trovare le tracce nelle profondità della storia umana. Dada è una punta nell'evoluzione dello spirito, un fermento, un agente virile, Dada è illimitato, illogico ed eterno! . . .

Dada non è stato uno scherzo, ma una svolta che ha aperto larghi orizzonti allo spirito. Sussiste e sussisterà fin quando la negazione porterà in sé il fermento dell'avvenire.

"Creative Dada", in *Dada: Monograph of a Movement*, Willy Verkauf (ed.). Arthur Niggli Ltd., Teufen (AR), 1961.

Traduzione dall'inglese di Carlina Bolongaro.

Un dada n'écrira jamais de mémoires! Ne vous fiez pas à ce qui s'appellerait "histoire Dada" car, tout étant vrai sur Dada, il n'y a pas encore d'historien qualifié pour l'écrire. Dada n'est point une école, ce n'est pas une confrérie, ni un parfum, ni une philosophie. Dada, c'est tout simplement une nouvelle notion. Dada ne fut pas une fiction, car ses traces se trouvent dans les profondeurs de l'histoire humaine. Dada est une pointe dans l'évolution de l'esprit, un ferment, un agent viril, Dada est illimité, illogique et éternel! . . . Dada ne fut point une blague, mais un tournant de route ouvrant de larges horizons à l'esprit. Il subsiste et subsistera aussi longtemps que la négation contient le ferment de l'avenir.

"Dada Créateur", *Dada: Monographie d'un mouvement*, éd. Willy Verkauf, Arthur Niggli Ltd., Teufen (AR), 1961.

No dadaist will ever write his memoirs! Do not trust anything that calls itself "Dada history," however much may be true of Dada, the historian qualified to write about it does not yet exist. Dada is by no means a school and certainly not a brotherhood, nor is it a perfume. It is not a philosophy either. Dada is, quite simply, a new conception. Dada was no mere fiction—its traces are found in the depths of human history. Dada is a phase in the development of the modern mind, a ferment, a virile agent. Dada is unlimited, illogical, and eternal! . . . .

Dada was anything but a hoax; it was a turning on the road opening up wide horizons to the modern mind. It lasts, and will last as long as the spirit of negation contains the ferment of the future.

"Creative Dada," in *Dada: Monograph of a Movement*, Willy Verkauf (ed.). Teufen (AR): Arthur Niggli Ltd., 1961.

38 Janco: Petite architecture lumière, 1919

Man Ray: Main Ray, 1935

MAN RAY

Chi ha fatto Dada? Tutti e nessuno. Io lo feci quando da piccolo ero vigorosamente sculacciato da mia madre. Ora ciascuno pretende di essere l'autore di Dada. Da trent'anni a questa parte.
A Zurigo, a Colonia, a Parigi, a Londra, a Tokyo, a San Francisco, a New York. Io potrei pretendere di essere l'autore di Dada a New York. Nel 1912 prima di Dada.
Nel 1919, col permesso e l'approvazione di altri dadaisti, legalizzai Dada a New York. Solo una volta, e fu sufficiente. I tempi non meritavano di piú. Fu una Dadadata. L'unico numero di *New York Dada* non portava nemmeno i nomi dei suoi autori. Ed è molto insolito per Dada! Vi era naturalmente un certo numero di collaboratori, compiacenti e no, confidenti e sospettosi nel medesimo tempo. Che cosa importava? Un numero soltanto. Dimenticato — nemmeno visto dalla maggior parte dei dadaisti o anti-dadaisti. Ora tentiamo di far rivivere Dada. Perché? A chi importa? A chi non importa? Dada è morto. O è ancora vivo? Non possiamo far rivivere qualcosa che è vivo come non lo possiamo per qualcosa che è morto.

Qui a fait Dada? Personne et tout le monde. Je l'ai fait quand j'étais un petit môme, et j'ai été drôlement fessé en conséquence. Maintenant, c'est tout le monde qui a inventé Dada, depuis trente ans passés.
À Zürich, à Cologne, à Paris, à Londres, à Tokyo, à San Francisco, à New York. J'aurais quelques titres à me proclamer l'inventeur de Dada, à New York, en 1912. Bien avant Dada.
En 1919, avec l'autorisation et l'accord d'autres dadaïstes, j'ai donné à Dada force de loi, à New York. Une fois. Ça suffisait. L'époque ne méritait pas mieux. Ça a marqué una dadadate. Le seul numéro de la revue *New York Dada* ne portait même pas le nom de ses auteurs. Chose rare pour Dada! Il y avait, bien sûr, un certain nombre de collaborateurs. Volontaires ou non. À la fois confiants et méfiants. Et après? Un seul numéro — oublié — la plupart des dadaïstes ou des antidadaïstes ne l'ont même pas vu. Aujourd'hui, on essaye de ressusciter Dada.
Pourquoi? Pour qui? Pour pas qui? Dada est mort. À moins qu'il ne soit encore vivant? Mais il est impossible de ressusciter quelque chose qui est encore vivant, comme il est impossible

Who made Dada? Nobody and everybody. I made Dada when I was a baby and I was roundly spanked by my mother. Now, everyone claims to be the author of Dada. For the past thirty years.
In Zürich, in Cologne, in Paris, in London, in Tokyo, in San Francisco, in New York. I might claim to be the author of Dada in New York. In 1912 before Dada.
In 1919, with the permission and with the approval of other Dadaists I legalized Dada in New York. Just once. That was enough. The times did not deserve more. That was a Dadadate. The one issue of *New York Dada* did not even bear the names of its authors. How unusual for Dada! Of course, there were a certain number of collaborators. Both willing and unwilling. Both trusting and suspicious. What did it matter? Only one issue. Forgotten—not even seen by most Dadaists or antidadaists. Now, we are trying to revive Dada. Why? Who cares? Who doesn't care? Dada is dead. Or is Dada still alive? We cannot revive something that is alive just as we cannot revive anything that is dead.
Is Dadadead?

Dada è morto?
Dada è vivo?
Dada è.
Dadaismo.

Dichiarazione per il catalogo *Dada Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Kunsthalle, 5 settembre - 19 ottobre 1958.

Traduzione dall'inglese di Carlina Bolongaro.

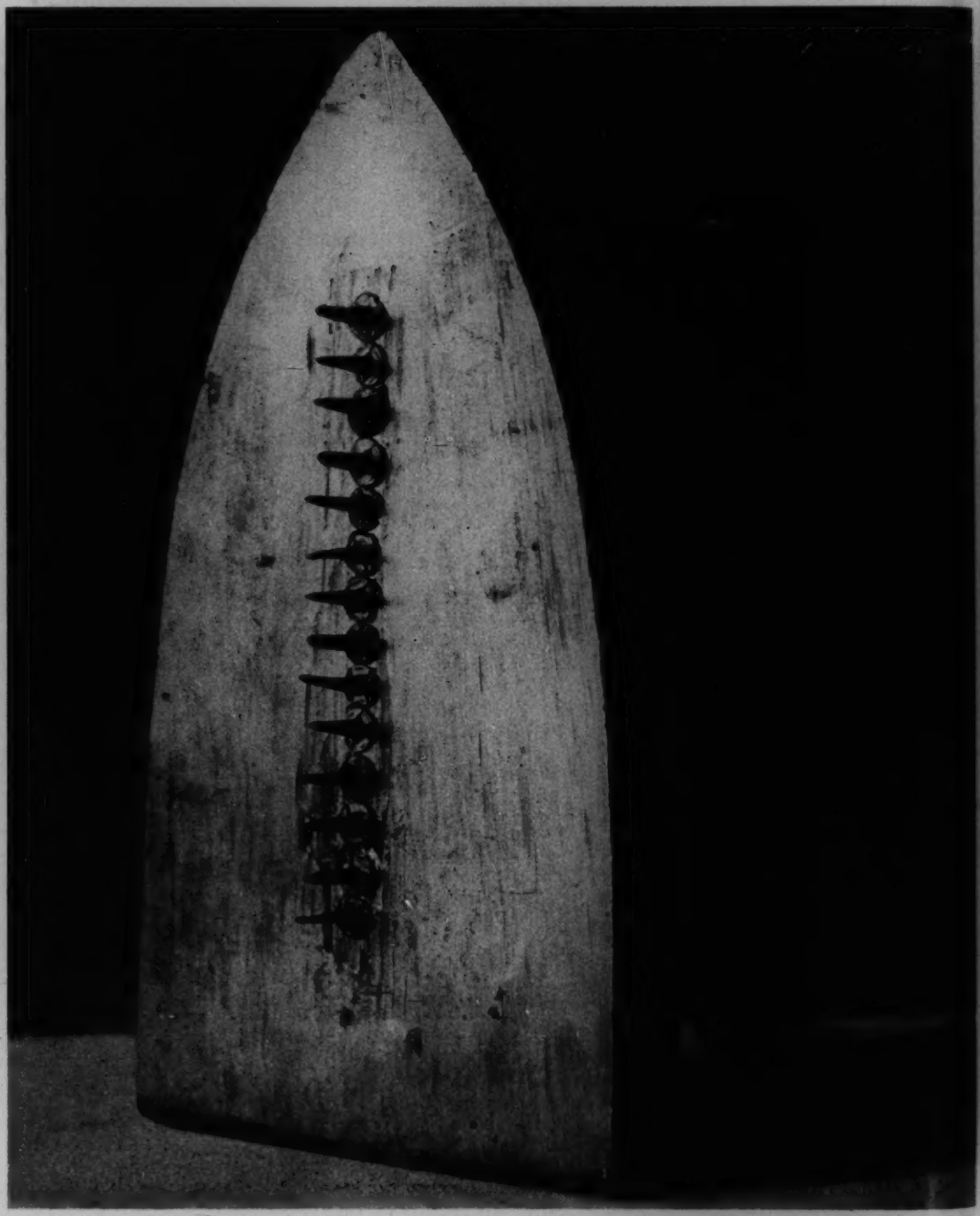
de ressusciter quelque chose qui est mort.
Dadadéfunt?
Dadavivant?
Dada est.
Dadaïsme.

Déclaration pour le catalogue *Dada Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Kunsthalle, 5 septembre - 19 octobre 1958.

Traduction française par Jean Ferry.

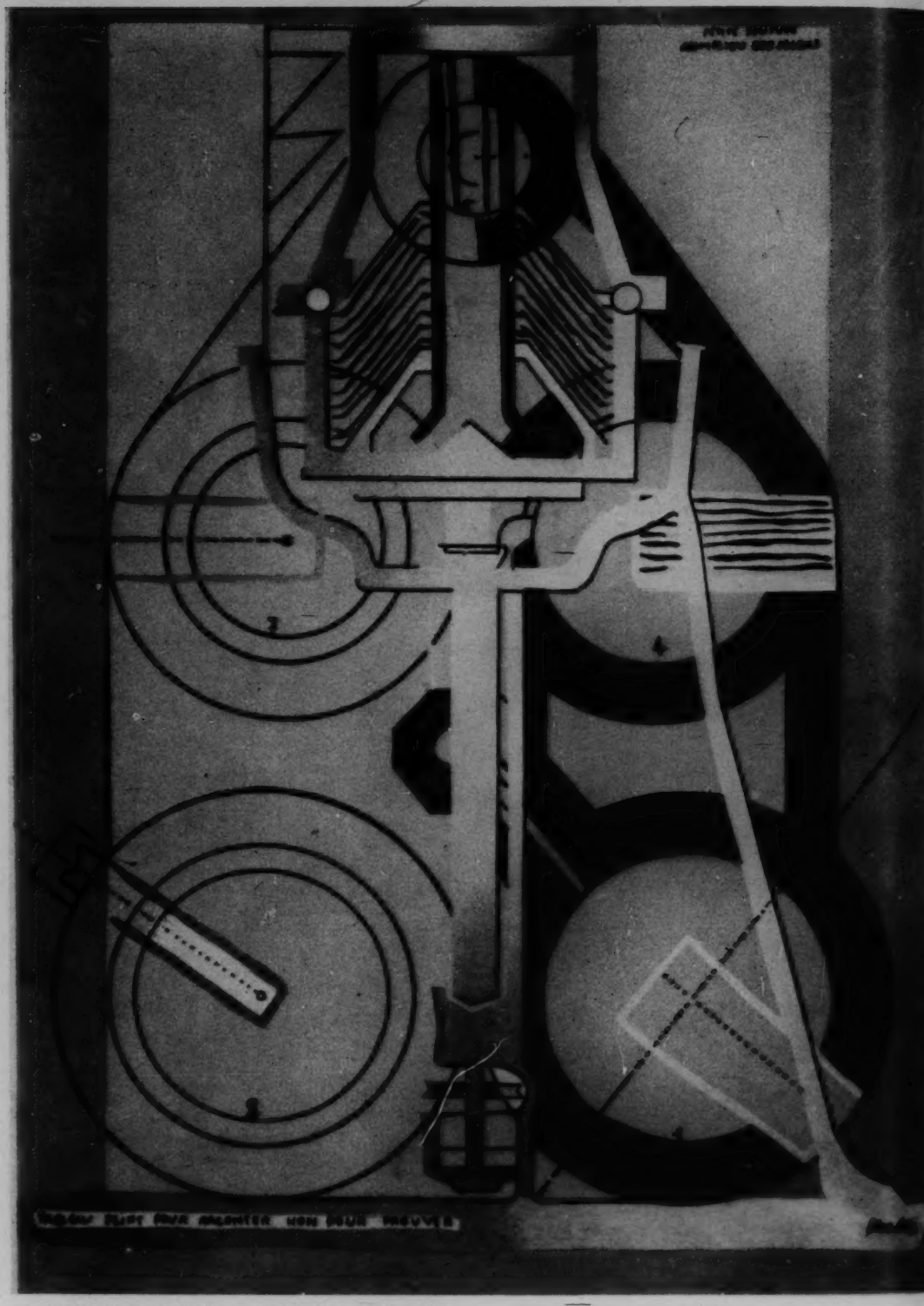
Is Dadalive?
Dada is.
Dadaism.

Statement for the catalogue *Dada Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Kunsthalle, 5th Sept. - 19th Oct. 1958.



48 Man Ray: Cadeau, 1921-1963

4a Man Ray: Lost object, 1923-1963



62 Picabia: Petite solitude au milieu des soleils, 1919

FRANCIS PICABIA

I cubisti vogliono coprire di neve Dada; sembra strano ma è proprio così, vogliono svuotare la loro pipa della neve che c'è dentro per ricoprire Dada.
Ne sei sicuro?
Del tutto, i fatti sono rivelati da bocche grottesche.
Pensano che Dada possa impedire loro di praticare questo commercio odioso: vendere l'arte a caro prezzo.
L'arte vale di piú della salsiccia, delle donne, piú di tutto.
L'arte è visibile come Dio! (Vedere Saint-Sulpice.)
L'arte è un prodotto farmaceutico per imbecilli.
Le tavole girano grazie allo spirito; i quadri e altre opere d'arte sono come le tavole casseforti, lo spirito vi è racchiuso e diventa sempre piú geniale secondo i prezzi delle sale di vendita.
Commedia, commedia, commedia, commedia, commedia, miei cari amici.
I mercanti non amano la pittura, conoscono il mistero dello spirito...
Comprate le riproduzioni degli autografi.
Non siate quindi snob, se il vicino possiede una cosa simile alla vostra, non siete per questo meno intelligenti.
Basta con gli escrementi di mo-

Les cubistes veulent couvrir Dada de neige; ça vous étonne mais c'est ainsi, ils veulent vider la neige de leur pipe pour recouvrir Dada.
Tu en es sûr?
Parfaitement, les faits sont révélés par des bouches grotesques.
Ils pensent que Dada peut les empêcher de pratiquer ce commerce odieux: vendre de l'art très cher.
L'art vaut plus cher que le saucisson, plus cher que les femmes, plus cher que tout.
L'art est visible comme Dieu! (Voir Saint-Sulpice.)
L'art est un produit pharmaceutique pour imbéciles.
Les tables tournent grâce à l'esprit; les tableaux et autres œuvres d'art sont comme les tables coffres-forts, l'esprit est dedans et devient de plus en plus génial suivant les prix de salles de ventes.
Comédie, comédie, comédie, comédie, comédie, mes chers amis.
Les marchands n'aiment pas la peinture, ils connaissent le mystère de l'esprit...
Achetez les reproductions des autographes.
Ne soyez donc pas snobs, vous ne serez pas moins intelligents parce que le voisin possèdera

The Cubists want to cover Dada with snow. This amazes you but it's true, they want to knock the snow out of their pipes and cover Dada.
Are you sure?
Quite sure. The facts can be seen by the way they grimace.
They think Dada can stop them practising their hateful trade—selling art at high prices.
Art is dearer than sausages, than women, than anything.
Art is visible like God! (See Saint-Sulpice.)
Art is a pharmaceutical product for morons.
The tables turn thanks to the spirit; paintings and other works of art are like table safes, the spirit is inside and becomes more inspired as it follows saleroom prices.
It's a comedy, comedy, comedy, comedy, comedy, my dear friends.
The dealers don't like painting, they understand the mystery of the spirit....
Buy reproductions of autograph.
Don't be snobs then, you won't be any the less intelligent just because your neighbour's got one like yours.
No more fly-spots on the walls. There'll still be some all the same, of course, but a few less.

sche sui muri.
Ce ne saranno lo stesso, è evidente, ma un po' meno.
Dada sarà certamente sempre piú detestato, dato che il suo lasciapassare gli permette di tagliare le processioni cantando *Vieni bellezza*, che sacrilegio!!!
Il cubismo rappresenta la penuria d'idee.
Hanno cubato i quadri dei primitivi, cubato le sculture negre, cubato i violini, cubato le chitarre, cubato i giornali illustrati, cubato la merda e i profili delle ragazze, ora bisogna cubare il denaro!!! Dada non vuole niente, niente, niente, fa qualcosa perché il pubblico dica: "non si capisce niente, niente, niente. I dadaisti non sono niente, niente, niente, certamente non riusciranno a far niente, niente, niente".

Francis Picabia
che non sa niente, niente, niente.

391, No. 12, Paris, mars 1920.

Traduzione dal francese di Carlina Bolongaro.

une chose semblable à la vôtre.
Plus de chiures de mouches sur les murs.
Il y en aura tout de même, c'est évident, mais un peu moins.
Dada bien certainement va être de plus en plus détesté, son coupe-file lui permettant de couper les processions en chantant *Viens Poupoule*, quel sacrilège!!!
Le cubisme représente la disette des idées.
Ils ont cubé les tableaux des primitifs, cubé les sculptures nègres, cubé les violons, cubé les guitares, cubé les journaux illustrés, cubé la merde et les profils de jeunes filles, maintenant il faut cuber de l'argent!!!
Dada, lui, ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise: "nous ne comprenons rien, rien, rien. Les dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien".

— Francis Picabia
qui ne sait rien, rien, rien.

391, No. 12, Paris, mars 1920.

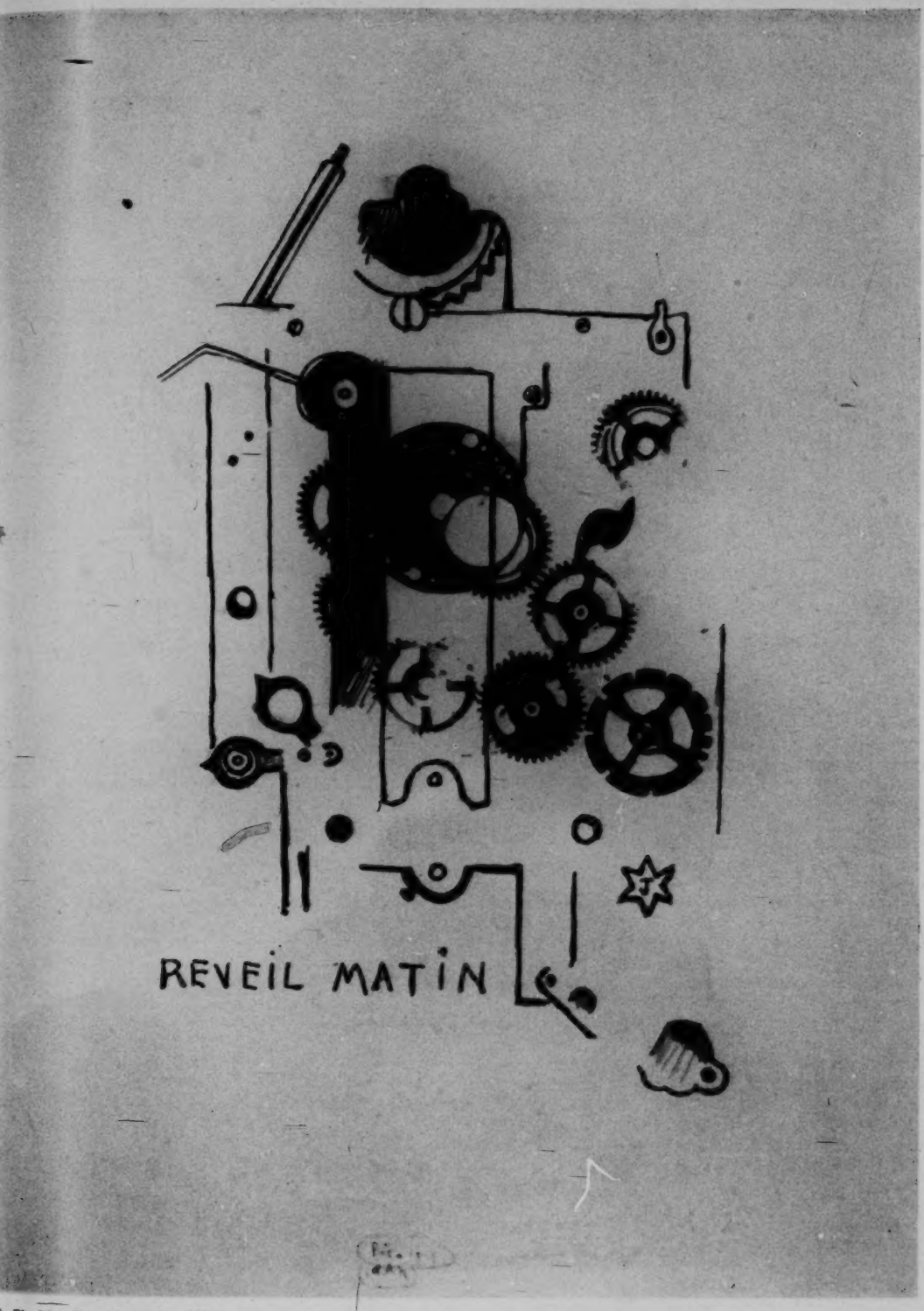
Dada is undoubtedly going to be hated more and more, its wire-cutters allowing it to cut up processions, singing *Come on baby*—what sacrilege!!!
Cubism represents the dearth of ideas.
They have cubed the primitives' paintings, negro sculptures, violins, guitars, illustrated weeklies, shit and the profiles of girls—now they have to cube money!!!
Dada itself wants nothing, nothing, nothing, it does something so that the public can say: "we understand nothing, nothing, nothing. The Dadaists are nothing, nothing, nothing, they will surely achieve nothing, nothing, nothing."

Francis Picabia
who knows nothing, nothing, nothing.

391 (Paris), No. 12 (March 1920).

English translation by Geoffrey C. Hutchings.

50 Picabia: Udnie, 1913



Picabia: Réveil matin, 1919

HANS RICHTER

Se era cosa ottima stabilire i fondamenti per una anarchia nuova e senza principio di causa e proclamare l'anti-arte, non si poteva tuttavia impedire che l'uomo nella sua *Totalità*, ivi inclusa la sua coscienza ordinatrice, ricadesse nel processo creativo dando vita così a opere d'arte a dispetto di tutte le polemiche anti-arte. Accanto al caso c'era, inevitabile, l'uomo come essere ordinatore e consapevole. Questa era dunque la vera situazione di fatto nella quale operavamo, nonostante le poesie di ritagli di giornale di Tzara e i brandelli di carta strappati e svolazzanti di Arp: una situazione d'urto!

Ma proprio questo urto era appunto una caratteristica genuina e significativa di Dada: esso non si effettuava come contraddizione e i suoi elementi non si escludevano a vicenda bensì erano complementari tra loro. Proprio da questo concerto di contrasti, di idee, di uomini Dada ricevette la sua vera identità. Se da un lato Ball dichiarava: "Mi sono esaminato a fondo: non darò mai il benvenuto al caos" e Tzara dal canto suo si gettava addirittura nelle braccia del caos, tuttavia i due si completavano vicendevolmente come la

Il était bien, sans doute, d'établir des thèses nouvelles sur les relations au-delà de la causalité et de proclamer l'anti-art, mais nous ne pouvions pas empêcher l'homme *entier*, et avec lui la conception ordonnatrice, d'entrer dans le processus de la création, et de voir naître, en conséquence, malgré toutes les polémiques d'anti-art, des œuvres d'art. L'homme conscient, ordonnateur, reste inévitablement présent à côté du hasard. Ainsi se présentait donc la vraie situation dans laquelle nous agissions, malgré les poèmes de Tzara faits de lambeaux de journaux, ou les papiers déchirés, virevoltants de Arp: une situation de conflit.

Mais ce conflit est aussi une caractéristique de Dada, vraie et significative. Il ne s'est pas répercuté en tant que contradiction où une chose neutralise une autre, mais bien plus comme une sorte de complément. C'est précisément dans la confrontation des contradictions, des idées et des hommes que Dada a trouvé sa vraie identité. Lorsque Ball déclarait: "Je me suis examiné à fond: jamais je ne pourrai accepter le chaos", et que Tzara, au contraire, affectionnait justement ce chaos, tous deux se

Proclaim as we might our liberation from causality and our dedication to anti-art, we could not help involving our whole selves, including our conscious sense of order, in the creative process, so that, in spite of all our anti-art polemics, we produced works of art. Chance could never be liberated from the presence of the conscious artist. This was the reality in which we worked, notwithstanding all Tzara's press-cutting poems and Arp's fluttering scraps of paper. A situation of conflict. This conflict is in itself an important characteristic of Dada. It did not take the form of a contradiction. One aspect did not cancel out the other; they were complementary. It was in the interplay of opposites, whether ideas or people, that the essence of Dada consisted. When Ball declared, "I have examined myself carefully, and I could never bid chaos welcome," and Tzara received chaos with open arms, they completed each other, like belief and unbelief; they belonged together like good and evil, art and anti-art ....

Dada took hold of something that can neither be grasped nor explained within the conven-

Richter: Musique, 1915

fede e l'incredulità e si compenetravano come il bene e il male, l'arte e l'anti-arte ...

Ciò che Dada attrasse nella sua orbita non può esser capito o spiegato con la solita logica che ammette una sola alternativa di scelta. Proprio il nostro innato modo di pensare, rigidamente limitato a affermare o a negare, era quanto il Dada cercava di buttare all'aria. L'abolizione senza riserve della logica dualistica mostra quale fosse la natura di questo movimento: il pensiero doveva venir ampliato, completandosi con il sentimento e il sentimento con il pensiero e integrarsi entrambi nella poesia, nell'immagine e nel suono. "La ragione è una parte del sentimento e questo è una parte di quella" (Arp). Una volta accettata questa premessa di un nuovo pensiero capace di estendersi scompare automaticamente anche la contraddittorietà di Dada: ci troviamo allora di fronte a una visione del mondo in cui ci si svelano, oltre a quelle basate sul rapporto causale, altre possibilità di conoscenza, ignorate finora dai nostri sensi, e leggi tali che accettano entro di sé l'assenza di legge ...

L'aver riconosciuto che raziocinio e irrazionalità, senso e nonsenso, volontà e fato, coscienza e non-coscienza formano un tutto unico di cui sono i complementi necessari, costituí la posizione essenziale di Dada ...

Apparve chiaro, anche nel caso di Ernst, che le tirate dada contro l'arte, seppure nate con serie intenzioni, erano poi praticamente utopistiche, in quanto la produzione artistica, quand'anche concepita in polemica con l'arte, si afferma come arte proprio in forza della sua natura. Il detto di Tzara "la distruzione dell'arte condotta con mezzi artistici" significa perciò "distruzione dell'arte per riedificarne una novella". Questo è quanto effettivamente accadde. Esso è valido non soltanto per artisti come Schwitters, Ernst, Eggeling, Arp, Janco e me, bensí anche per l'esponente piú radicale dell'arte "anti": Picabia. Le sue opere d'arte "anti" sono ancor oggi un cosí fertile argomento di meditazione artistica che potrebbero benissimo essere uno stimolo per una successiva generazioni di artisti, e tali esse sono tutt'oggi.

Dada liberò lo spirito, mobilitò i sensi e dette vita ovunque a opere d'arte che eran sue caratcomplétaient comme la foi et l'athéisme, et allaient de pair comme le Bien et le Mal, l'art et l'anti-art ...

Les intentions de Dada ne peuvent être comprises ni expliquées par le raisonnement habituel du pour ou du contre. Dada a précisément essayé de culbuter notre façon de penser par la voie unique du *oui* ou du *non*. La nature de ce mouvement se perçoit par la suppression radicale du raisonnement dualiste. Le raisonnement devait s'étendre, la pensée par la perception, la perception par la pensée, et les deux s'intégrer dans la poésie, la toile ou le son. "La raison est une partie du sentiment et le sentiment une partie de la raison" (Arp). Aussitôt que les prémices d'un nouveau raisonnement plus étendu sont adoptées, l'esprit de contradiction de Dada s'évapore et une image de l'univers apparaît, ou se révèlent en plus des expériences rationnelles, d'autres jusqu'ici jamais vues ni entendues ...

C'est précisément dans la notion que raison et anti-raison, sens et non-sens, planification et hasard, conscience et subconscience vont de pair et représentent les corollaires nécessaires d'un tout, que Dada avait trouvé son centre de gravité ... Le cas de Ernst est bien une preuve que, même si les tirades anti-art de Dada étaient sincères, elles étaient pratiquement impossibles à suivre, car toute production artistique, même avec des intentions anti-artistiques, s'impose, par la "force de la nature", comme art. Vue sous cet angle, "la destruction de l'art par des moyens artistiques" (Tristan Tzara) ne signifie rien d'autre que "détruire l'art pour en construire un autre". C'est exactement ce qui s'est produit. Ceci n'est pas seulement valable pour des artistes comme Schwitters, Ernst, Eggeling, Arp, Janco et moi-même, mais aussi pour le représentant le plus radical de l'anti-art: Picabia. Ses œuvres d'anti-art contiennent tant de matière à méditation artistique qu'elles pourraient inspirer encore une génération d'artistes de plus, ce qui est d'ailleurs le cas aujourd'hui.

Dada a libéré les esprits et mobilisé les sens et a créé ainsi, un peu partout, des œuvres d'art tout court, même si elles ne peuvent pas être toujours rattachées directement ou indirectement aux théories officielles

tional framework of "either / or". It was just this conventional "yes / no" thinking that Dada was trying to blow sky high. This radical attack on dualistic thought was in the very nature of the movement. The liberation and expansion of thought and feeling was to be followed by the integration of both in verse, in painting, and in musical sound. "Reason is a part of feeling, and feeling is a part of reason" (Arp). As soon as this premise is accepted, the contradictions of Dada resolve themselves and a picture of the world takes shape in which, besides "causal" experiences, other that were previously unknown and unmentioned find a place. Laws appear which include within themselves the negation of Law ....

The realization that reason and anti-reason, sense and nonsense, design and chance, consciousness and unconsciousness, belong together as necessary parts of a whole—this was the central message of Dada ....

Ernst's work is one more illustration of the fact that Dada anti-art tirades, although seriously meant, were impossible to put into practice. A work of art, even when intended as anti-art, asserts itself irresistibly as a work of art. In fact Tzara's phrase "the destruction of art by artistic means" means simply "the destruction of art in order to build a new art". This is precisely what happened. This is not only true of artists like Schwitters, Ernst, Eggeling, Arp, Janco and myself, but also of the most radical exponent of anti-art, Picabia. His works of anti-art still contain artistic fire for thought enough to act as stimulus for future generations of artists—and this again is precisely what is happening.

Dada liberated the mind, mobilized the senses and produced its own works of art on all sides, even if these works sometimes had no direct or indirect connection with the official theories of Dada. Often enough they were part of a battle against these theories.

Hans Richter. *Dada art and anti-art*. London: Thames and Hudson.

ristiche anche quando non fu ossibile stabilire un rapporto retto o indiretto tra queste e teorie ufficiali di Dada: molto esso infatti le prime eran na- per combattere le seconde.

ns Richter, *Dada - Kunst und An-unst*, Verlag M. DuMont Schau-rg, Köln, 1964.

zione dal tedesco di M. L. Fama Hans Richter, *Dada - arte e anti-te*, Adelphi Edizioni, Milano 1966.

de Dada. Assez souvent, d'ailleurs, elles sont nées de la lutte contre ses théories.

Hans Richter, *Dada - Kunst und Antikunst*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1964.

Traduction française in Hans Richter, *Dada - art et anti-art*, Éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1965.

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purposes of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

Location of original: The National Art Library, Victoria & Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

84 Schwitters: Dameundertoj, 1939

URT SCHWITTERS

o parlare ora del dadaismo
coltiva come me il nonsenso.
sono due gruppi di dadaisti, i
la-grano e i Dada-guscio. Da
ncipio vi erano soltanto i pri-
mentre gli altri si staccarono
questo grano originale sotto
oro capo Huelsenbeck [gioco
parole intraducibile in italia-
Huelse significa guscio in te-
co] e così presero con loro
parte del grano. Il processo
distacco avvenne fra urla stre-
se, canti della *Marsigliese*, e
tribuzione di gomitate, tatti-
usata tuttora da Huelsen-
k... Nella storia del dadai-
Huelsenbeck scrive: "In tut-
le arti tutto dovrebbe subire
sonora sconfitta." Nell'intro-
ione al recente *Almanach*
da Huelsenbeck scrive: "Da-
sta facendo una specie di pro-
anda contro la cultura." Così
elsenbeck si orienta verso la
itica contro l'arte e contro la
tura. Sono un tipo tollerante
ispetto le opinioni altrui, ma
vedo costretto ad asserire che
sto modo di vedere è contra-
a Merz. Per principio Merz
a soltanto all'arte, perché
sun uomo può servire due
troni.
"la concezione dadaista del
laismo varia in grande misu-
come ammette lo stesso

Je dois ici mentionner le dada-ïsme, qui cultive comme moi le nonsense. Il y a deux groupes de dadaïste, les Dadas noyau et les Dadas coquille. Il n'y avait d'abord que des noyaux, mais les coquilles se sont détachées du noyau original sous la direction de Huelsenbeck [Huelse en allemand voulant dire coquille]. Ce faisant, ils ont emmené avec eux une partie du noyau.
Le décoquillage s'accomplit parmi des hurlements variés, l'exécution de la *Marseillaise* et de grandes distributions de coups de coude, tactique qu'Huelsenbeck a conservée... Dans l'histoire du dadaïsme, Huelsenbeck écrit: "De toutes façons, l'art mérite une bonne raclée." Dans sa préface au dernier *Almanach Dada*, Huelsenbeck écrit: "Dada poursuit une espèce de propagande anti-culturelle." Donc l'Huelsendadaïsme est axé vers la politique, contre l'art et contre la culture. Je suis de nature tolérante, tout le monde a le droit d'avoir son opinion, mais la mienne, c'est qu'un tel point de vue est étranger à Merz. En principe, Merz ne vise qu'à l'art, car personne ne peut servir deux maîtres.
Mais le dadaïsme, tel que le con-

Here I must mention Dadaism, which like myself cultivates nonsense. There are two groups of Dadaists, the kernel Dadas and the husk Dadas. Originally there were only kernel Dadaists, the husk Dadaists peeled off from this original kernel under their leader Huelsenbeck [Huelse is German for husk, Tr.] and in so doing took part of the kernel with them. The peeling process took place amid loud howls, singing of the *Marseillaise*, and distribution of kicks with the elbows, a tactic which Huelsenbeck still employs.... In the history of Dadaism Huelsenbeck writes: "All in all art should get a sound thrashing." In his introduction to the recent *Dada Almanach*, Huelsenbeck writes: "Dada is carrying on a kind of propaganda against culture." Thus Huelsendadaism is oriented towards politics and against art and against culture. I am tolerant and allow every man his opinion, but I am compelled to state that such an outlook is alien to Merz. As a matter of principle, Merz aims only at art, because no man can serve two masters.
But "the Dadaists' conception of Dadaism varies greatly," as Huelsenbeck himself admits. Tristan

Huelsenbeck. Tristan Tzara, capo dei dadaisti-grano, scrive nel suo *Manifesto Dada 1918*: "Ognuno fa dell'arte a modo suo" e piú avanti "Dada è la parola d'ordine dell'astrazione." Desidero affermare che Merz mantiene una stretta amicizia sul piano artistico con il dadaismo-grano cosí concepito e con i dadaisti-grano Hans Arp, che ammiro particolarmente, Picabia, Ribemont-Dessaignes e Archipenko. Secondo quanto dice Huelsenbeck, Huelsendada è diventato "buffone di corte", mentre il dadaismo-grano tiene alle buone vecchie tradizioni dell'arte astratta. Huelsendada "prevede la sua fine e ci sputa sopra", mentre il dadaismo-grano vivrà fin tanto che vivrà l'arte. Anche Merz tende verso l'arte ed è nemico di *kitsch* anche se si chiama dadaismo sotto la guida di Huelsenbeck. Ogni uomo che manchi di giudizio artistico non

çoivent les dadaïstes, est très fluctuant, ainsi que le reconnaît Huelsenbeck. Tristan Tzara, chef des dadaïstes style noyau, écrit, dans son *Manifeste Dada 1918*: "Tout le monde fait son art à sa façon," et plus loin "Dada est l'enseigne de l'abstraction." Je tiens à spécifier que Merz entretien une amitié artistique étroite avec le dadaïsme noyau ainsi conçu, et avec les dadaïstes noyaux Hans Arp, que j'aime tout particulièrement, Picabia, Ribemont-Dessaignes et Archipenko. Pour employer les mots de Huelsenbeck lui-même, Huelsendada s'est converti en "clown de Dieu" tandis que les dadaïstes noyau maintiennent les bonnes vieilles traditions de l'art abstrait. Huelsendada "prévoit sa fin, et ça le fait rire", tandis que le dadaïsme noyau vivra aussi longtemps que l'art lui-même. Merz s'efforce aussi d'atteindre à l'art et est ennemi du *kitsch*, même s'il se

Tzara, leader of the kernel Dadaists, writes in his *Dada Manifesto 1918*: "Everyone makes his art in his own way," and further "Dada is the watchword of abstraction." I wish to state that Merz maintains a close artistic friendship with kernel Dadaism as thus conceived and with the kernel Dadaists Hans Arp, of whom I am particularly fond, Picabia, Ribemont-Dessaignes and Archipenko. In Huelsenbeck's own words, Huelsendada has made itself into "God's clown," while kernel Dadaism holds to the good old traditions of abstract art. Huelsendada "foresees its end and laughs about it," while kernel Dadaism will live as long as art lives. Merz also strives towards art and is an enemy of *kitsch*, even if it calls itself Dadaism under the leadership of Huelsenbeck. Every man who lacks artistic judgment is not entitled to write

77 Schwitters: Vital, 1925

87 Schwitters: Laboratoire nativelle, 1947 ➔

è qualificato per scrivere sull'arte: "quod licet jovi non licet bovi."

"Merz", *Der Ararat*, Munich, 1921.

Traduzione dall'inglese di Carlina Bolongaro.

proclame dadaïste sous la direction de Huelsenbeck. Le droit d'écrire sur l'art n'est pas réservé à toute personne dénuée de jugement artistique: "quod licet jovi non licet bovi."

"Merz", in *Der Ararat*, Munich, 1921.

Traduction française de l'anglais par Jean Ferry.

about art: "quod licet jovi non licet bovi."

"Merz," *Der Ararat*, Munich, 1921.

English translation by Ralph Manheim, in *Dada Painters and Poets*, Robert Motherwell (ed.). New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951.

82 Schwitters: Mixtur, 1937

KURT SCHWITTERS

So di essere un fattore importante nello sviluppo dell'Arte e so che tale rimarrò per sempre. Lo affermo con grande enfasi perché non si possa dire in futuro: "Quel povero diavolo non aveva la piú pallida idea di quanto fosse importante." No, non sono uno sciocco né un timido. So con la massima certezza che verrà il momento in cui tutta una generazione sarà influenzata da me e da tutte le altre importanti personalità del movimento astratto. Temo però di non poter vivere questa esperienza. Perciò raccolgo manoscritto su manoscritto, schizzo su schizzo, e quadro su quadro, tutti firmati e accuratamente imballati, immagazzinandoli in posti diversi, per premunirmi contro il pericolo di un incendio, e nascondendoli in modo che nessun ladro possa trovarli. Questa è l'eredità che lascio a un mondo col quale non sono in lite, sebbene non mi capisca ancora.

"Io e i miei scopi", *Merz*, No. 21, 1931.

Traduzione dall'inglese di Carlina Bolongaro.

Je sais que je suis un facteur important dans le développement de l'Art et que je le serai pour toujours. J'insiste résolument sur ce point, afin qu'on ne puisse pas dire plus tard: "Le pauvre diable n'avait pas la moindre idée de son importance réelle." Non, je ne suis ni sot ni timide. Je sais fort bien que pour moi, comme pour toutes les autres importantes personnalités du mouvement abstrait, viendra le moment où nous influencerons une génération entière. Je crains cependant que je ne vivrai pas ce moment. C'est pour cela que je rassemble manuscrit sur manuscrit, dessin sur dessin, tableau sur tableau, le tout soigneusement enveloppé et signé, les entreposant dans des endroits différents pour contrecarrer les risques d'un incendie, et les cachant pour qu'aucun voleur ne puisse les trouver. C'est-là mon legs à un monde avec qui je n'ai pas de querelle, même s'il ne me comprend pas encore.

"Moi et mes buts", *Merz*, No. 21, 1931.

Traduction de l'anglais par Carlina Bolongaro.

I know that I am an important factor in the development of Art and shall forever remain so. I say this with great emphasis, so that one cannot say, at a later date: "The poor fellow had no inkling of how important he was." No, I am no fool, nor am I timid. I know full well that the time will come for me and all other important personalities of the abstract movement, when we will influence an entire generation. However, I fear that I shall not experience this. Therefore I collect together manuscript upon manuscript, sketch upon sketch and picture upon picture, all carefully wrapped and signed, storing them in different places, to counteract the risk of fire, and hiding them in such a way that no thief can find them. This is my legacy to a world, with which I have no quarrel, even though it does not yet understand me.

"I and my purposes," *Merz*, No. 21, 1931.

85 Schwitters: Brown and Green, 1941

DADA IN ITALIA

DANIELA PALAZZOLI

Dada in Italia

Nessuna logica *a priori*. Ma necessità relative, scoperte *a posteriori*, valide non dal punto di vista dell'esattezza, ma come spiegazioni.

Tristan Tzara

Dada in Italia. Ci si perdonerà se non eviteremo nel cammino... "di accompagnarci a questo e a quello, e di fare cinquanta deviazioni, e se ci saranno sempre ad allettare lo sguardo paesaggi e prospettive, che non potremo fare a meno di fermarci a guardare. Inoltre avremo varie versioni da conciliare, aneddoti da raccogliere, iscrizioni da decifrare, apologhi da intesservi, tradizioni da vagliare, personaggi da evocare..."[1] e questo perché la nostra storia — il movimento dada — si presenta di fatto come l'ultimo "ismo" (surrealismo a parte) dell'arte moderna; sale alla ribalta cioè, quando tutte le altre avanguardie storiche avevano già conseguito una fisionomia linguistica e concettuale propria. Storicamente, questa osservazione topologica è molto più importante — ai fini di uno studio sul dadaismo — che la ricerca in assoluto di un atto di nascita (Zurigo, 5 febbraio 1916).

Dada en Italie

Aucune logique. Des nécessités relatives découvertes *a posteriori*, valables non du point de vue de leur exactitude, mais comme explications.

Tristan Tzara

Dada en Italie. Qu'on nous pardonne, si, en cours de route, nous n'évitons pas... "de nous joindre à celui-ci ou à celui-là, de faire mille détours, et si notre regard est bien souvent attiré par des paysages et des perspectives que nous ne pourrons faire à moins de regarder en nous arrêtant. En outre, nous aurons des versions diverses à concilier, des anecdotes à recueillir, des inscriptions à déchiffrer, des apologues à insérer, des traditions à évaluer, des personnages à évoquer..."[1] et ceci parce qu'en ce qui concerne notre récit, le mouvement Dada se présente en fait comme le dernier "isme" (surréalisme mis à part) de l'art moderne; il passe au premier plan lorsque toutes les autres avant-gardes historiques ont déjà atteint une physionomie linguistique et conceptuelle propre. Historiquement, cette observation topologique est beaucoup plus importante — aux fins d'une étude sur

Dada in Italy

There is no logic. Only relative necessities discovered *a posteriori*, valid not in any exact sense but only as explanations.

Tristan Tzara

Dada in Italy. The reader will forgive us if on our itinerary we do not take pains to avoid... "following the thread of this and that, and making fifty deviations, and if there are sights and scenes that always attract our gaze so that we cannot resist stopping and admiring them. Moreover, we will have different versions to reconcile, anecdotes to tell, inscriptions to decipher, apologies to weave in traditions to evaluate and characters to evoke...."[1] because our story, the Dada Movement does in fact present itself as the last "ism" (Surrealism apart) in modern art. It came to the fore when all the other historical avant-gardes had already achieved their own linguistic and conceptual configurations. Historically-speaking, this topological observation is much more important for an essay on Dadaism than any straight search for its birth certificate (Zürich, 5th Feb. 1916). For the history of

Per una storia italiana tutto questo vuol dire che per parlare di Dada si devono fare i conti anche con il futurismo, e proprio con i futuristi migliori. Non a caso infatti sulle pareti del cabaret Voltaire — come Tzara ci racconta nelle sue cronache zurighesi — ci sono delle "geographic futurist map-poems" e sulla prima "plaquette" curata da Hugo Ball (maggio 1916) leggiamo i nomi di Marinetti e Cangiullo.[2] La stessa tecnica tipografica dei dadaisti, per limitarci ad un solo esempio, è frutto delle precedenti esperienze futuriste. Domandiamoci allora cosa vuol dire essere venuti per ultimi, dopo cioè tutte le altre avanguardie europee. Ha risposto Tzara: "[Noi] non cerchiamo una nuova tecnica, ma lo spirito. Perché volete mai che ci si preoccupi del rinnovamento pittorico morale poetico storico che sia? (...) Vi sbagliate se credete che Dada sia una scuola moderna, o anche una reazione contro le scuole attuali. (...) Sentirete dire spesso: Dada è uno stato d'animo."[3] Dunque una non-poetica o se preferiamo una poetica di grado zero, suscettibile di identificazioni storiche multiple sia in senso sincronico che diacronico. Leggiamo ancora Tzara: "...più tardi, con l'evoluzione storica, quando Dada diventerà una parola precisa e corrente, e quando la ripetizione popolare le avrà dato quel certo qual senso di parola organica col suo contenuto indispensabile, si sarà dada senza vergogna né disprezzo (...) Un po' alla volta, ma inevitabilmente, si sta formando un carattere dada." Poetica dello stato d'animo come visione del mondo, ma organizzata e formulata in modo tale da costituire un superamento dialettico non solo della contemporaneità ma anche di ogni possibile storia futura. "...Diffidate di Dada. Dada è tutto. Dada dubita di tutto. Ma i veri dada sono contro DADA."[4]

Distinguiamo a questo punto quello che è stato il "Mouvement dada" da una parte e quello che è "dada" come "stato d'animo" perché la differenziazione — *a posteriori* — non si pone solo come fenomeno storiografico, ma esiste anche all'interno di un eventuale discorso tecnico sulle strutture e sulle "realizzazioni" della poetica dada. Ciò vuol dire che, come già in parte abbiamo visto, il discorso per un Dada in Italia corre inizialmente

le dadaïsme — que la recherche, en soi, d'un acte de naissance (Zürich, 5 février 1916). Tout cela veut dire que pour une histoire italienne, parler de Dada signifie tenir compte du futurisme et, qui plus est, des futuristes les meilleurs. Ce n'est pas par hasard, en effet, que les murs du cabaret Voltaire — comme nous le raconte Tzara dans ses chroniques zürichoises — sont décorés de "geographic futurist map-poems" et que sur la première "plaquette" rédigée par Hugo Ball (mai 1916) nous lisons les noms de Marinetti et de Cangiullo.[2] La technique typografique des dadaïstes, elle-même, pour nous limiter à un seul exemple, est le fruit des expériences futuristes qui l'ont précédée. Demandons-nous alors ce que signifie être arrivés les derniers, c'est-à-dire après toutes les autres avant-gardes européennes. Tzara répond: "Ce n'est pas une nouvelle technique qui nous intéresse, mais l'esprit. Pourquoi voulez-vous qu'une rénovation picturale, morale, poétique, sociale ou historique nous préoccupe? (...) Vous vous trompez si vous prenez Dada pour une école moderne, ou même pour une réaction contre les écoles actuelles. (...) Vous entendrez souvent dire: Dada est un état d'esprit."[3] Donc une non-poétique ou si nous préférons une poétique degré zéro, susceptible d'identifications historiques multiples dans le sens synchronique aussi bien que dans le sens diachronique. Relisons encore Tzara: "...Plus tard, au cours de l'histoire, quand Dada deviendra un mot précis et habituel, et quand la répétition populaire lui donnera le sens d'un mot organique avec son contenu nécessaire, on sera dada sans honte ni péjoration (...) Peu à peu, mais sûrement, il se forme un caractère dada." Poétique de l'état d'esprit comme vision du monde, mais organisée et formulée de manière à constituer un dépassement dialectique, non seulement du contemporain, mais de toute histoire future possible. "...Méfiez-vous de Dada. Dada est tout. Dada doute de tout. Mais les vrais dada sont contre DADA."[4]

Distinguons maintenant ce qu'a été le "Mouvement Dada" d'une part, et ce qu'est "dada" comme "état d'esprit" d'autre part, car la différenciation — *a posteriori* — ne se pose pas seulement comme un phénomène historiographique, mais existe aussi à l'intérieur d'un éventuel discours

Dada in Italy, it means that in speaking of Dada we must also reckon with Futurism and the best Futurists themselves. It was not by chance that, as Tzara tells us in his Zürich reports, there were "geographic futurist map-poems" on the walls of the Cabaret Voltaire,—and that we find the names of Marinetti and Cangiullo[2] in the first "plaquette" edited by Hugo Ball (May 1916). The Dadaists' typographical technique itself, just to give one example, is the fruit of the Futurists' earlier experience. We might ask then what it means to be the last of the "isms", coming after all the other European avant-gardes. Tzara has given his reply: "It is not the new technique that interests us, but the spirit. Why do you want us to be preoccupied with a pictorial, moral, poetic, literary, political or social renewal? (...) You are mistaken if you take Dada for a modern school, or even for a reaction against the schools of today. (...) You will often hear that Dada is a state of mind."[3] Thus we have a non-poetic or if you prefer, a zero-level poetic, susceptible to multiple historical identifications both synchronically and diachronically. Turning to Tzara again: "...later on in the course of history when Dada has become a precise and popular word, when popular repetition has given it the character of an organic word with a necessary content, one will be Dada without shame or scorn. (...) Slowly but surely, a Dada character is forming."
It is, then, a poetic of a state of mind as a vision of the world, but it is organised and formulated in a way so as to dialectically overcome not only contemporaneity but also any possible future history. "...Do not trust Dada. Dada is everything. Dada doubts everything. But the real dadas are against DADA."[4]
At this point we should distinguish between what was the "Dada Movement" and what Dada is as a "state of mind." The distinction — *a posteriori* — not only arises as an historiographical phenomenon but also has its place within an eventual technical discussion of the structures and "realizations" of the Dada poetic. This means that as we have to some extent already seen, a discussion of Dada in Italy at first runs parallel to the Futurist experience. After all, it was in the natural course of things that Futurism, which

parallelo alle vicende del futurismo. In fondo era nella logica delle cose un incontro fra futurismo, già in parte ufficializzato, e dadaismo perché quest'ultimo, in ultima analisi, è un'istituzione priva di "senso" il cui senso sarebbe di conferire un *senso* alla società che la possiede.

Tuttavia ... *inevitabilmente si forma un carattere dada* ... e in Italia soprattutto per merito di Tzara a cui si deve l'invenzione di quella formidabile macchina propagandistica del nuovo spirito, senza la quale Dada non sarebbe stato Dada. E non solo perché quando un movimento si presenta come visione del mondo si manifesta con caratteri che culturalmente possono essere diversi e che senz'altro sono piú numerosi di quelli che una storiografia artistica ci permette di rintracciare nelle stesse opere dei dadaisti, ma anche perché solo questo "bricoleur de Dada", come lo definí Huelsenbeck, poteva tentare di dare una fisionomia unitaria a dei casi isolati, sporadici e geograficamente dispersi quali furono ad esempio quelli del Dada italiano negli anni 1916-1919. Vediamoli brevemente. Nel '16 escono tre riviste che accoglieranno con particolare interesse le idee di Dada: a L'Aquila *Le Pagine*, diretta da Nicola Moscardelli e Titta Rosa a cui si aggiungerà nel '17 Maria d'Arezzo quando la rivista si trasferirà a Napoli; a Ferrara *Arte Nostra*, a Roma *Cronache d'attualità* (annate 1916, 1919, 1921) diretta da Anton Giulio Bragaglia che renderà conto con molta acrimonia dell'attività dei dadaisti italiani; nel '17 escono a Mantova *Procellaria* diretta da Gino Cantarelli e a Roma *Noi* diretta da Enrico Prampolini e Bino Sanminiatelli (la prima serie di quattro numeri cosí datati: giugno 1917, febbraio 1918, gennaio 1919, gennaio 1920), infine *Valori Plastici* di Mario Broglio. Praticamente l'interesse per Dada, che in questo primo momento assume una fisionomia nettamente letteraria, si diffondeva tramite queste riviste, che fra l'altro pubblicavano anche articoli e riproduzioni di Tzara, Arp e Janco[5] con un interesse mutevole in corrispondenza degli avvenimenti zurighesi, per non dire degli umori di Tzara. Questa fioritura giornalistica è senz'altro da mettere in relazione con un viaggio a Roma fatto da Tzara stesso nell'estate del 1916, con tappa a Ferrara, probabilmente

technique sur les structures et les "réalisations" de la poétique dada. Cela veut dire que, comme nous l'avons déjà vu en partie, un discours sur le Dada italien se développe initialement, parallèlement aux événements futuristes. Au fond, une rencontre entre le futurisme, déjà en partie officialisé, et le dadaïsme, était dans la logique des choses, puisque le dadaïsme est, en dernière analyse, une institution privée de "sens", ce sens étant de conférer un *sens* à la société qui la possède.

Toutefois ... *inévitablement se forme un caractère dada* ... et en Italie grâce surtout à Tzara à qui l'on doit l'invention de cette formidable machine de propagande de ce nouvel esprit, sans laquelle Dada n'aurait pas été Dada. Et non seulement parce que, lorsqu'un mouvement se présente en tant que vision du monde il se manifeste avec des caractéristiques qui culturellement peuvent être différentes, et que de toute façon elles sont plus nombreuses que celles qu'une historiographie artistique peut nous permettre de retrouver dans les œuvres mêmes des dadaïstes, mais aussi, parce que seul ce "bricoleur de Dada", comme le définit Huelsenbeck, pouvait tenter de donner une physionomie unitaire à des cas isolés, sporadiques et géographiquement dispersés, comme le furent, par exemple, ceux du Dada italien des années 1916 - 1919. Passons-les brièvement en revue. En 1916 paraissent trois revues qui accueilleront avec un intérêt tout particulier les idées de Dada: à L'Aquila *Le Pagine*, dirigée par Nicola Moscardelli et Titta Rosa, à qui se joindra en 1917, Maria d'Arezzo, lorsque le revue sera transférée à Naples; à Ferrare *Arte Nostra*, à Rome *Cronache d'attualità* (années 1916, 1919, 1921), dirigée par Anton Giulio Bragaglia, qui rendra compte avec beaucoup d'acrimonie de l'activité des dadaïstes italiens; en 1917 se publient, à Mantoue, *Procellaria*, dirigée par Gino Cantarelli, et à Rome *Noi*, dirigée par Enrico Prampolini et Bino Sanminiatelli (la première série de quatre numéros datés comme suit: juin 1917; février 1918, janvier 1919, janvier 1920), enfin *Valori Plastici* de Mario Broglio. Pratiquement, l'intérêt pour Dada, qui en cette première période présente une physionomie nettement littéraire, se répand par l'intermédiaire de ces revues, qui publient également, entre autre, des articles et des reproductions

was to some extent already officialized, and Dadaism should meet on common ground since the latter, in the final analysis, is an institution devoid of "sense," whose sense would be to give a *sense* to the society that possesses it.

At any rate ... *the formation of a Dada character is inevitable* ... and in Italy it was above all thanks to Tzara. It was he who invented that magnificent new-spirit publicity machine, without which Dada would never have been Dada. Not only because a movement offering itself as a vision of the world has characteristics that may differ culturally and that are without doubt more numerous than an artistic historiography will allow us to trace in the Dada's works themselves, but also only this "bricoleur de Dada" as Huelsenbeck called Tzara, could attempt to give a unified appearance to examples as isolated, sporadic, and widespread as those of Italian Dada from 1916 to 1919, for instance. Let us have a quick look at them. In '16, three reviews came out that were to greet Dada ideas enthusiastically: at Aquila, *Le Pagine* directed by Nicola Moscardelli and Titta Rosa, who were joined in 1917 by Maria d'Arezzo when the review moved to Naples; at Ferrara, *Arte Nostra;* in Rome, *Cronache d'attualità* (the years: 1916, 1919, 1921) directed by Anton Giulio Bragaglia, who was to report the Italian Dadas' activity with great acrimony; in '17, in Mantua, *Procellaria* directed by Gino Cantarelli came out and the same year in Rome saw the publication of *Noi* directed by Enrico Prampolini and Bino Sanminiatelli (this was the first of four dated: June 1917, Feb. 1918, Jan. 1919, and Jan. 1920); finally, there was *Valori Plastici* directed by Mario Broglio. Practically speaking, interest in Dada, which at first was decisively literary, was spread by these reviews, they published articles and reproductions by Tzara, Arp, and Janco,[5] and showed intermittent enthusiasm in accord with the events in Zürich, not to say with Tzara's moods. This burst of journalistic activity has no doubt to do with Tzara's trip to Rome in summer 1916, when he stopped off at Ferrara probably to meet Savinio. In 1918, however, such exchanges dropped off considerably, above all because of the war and of a certain revision and definition of aims that foreshadows the

per incontrare Savinio. Nel 1918, poi, gli scambi diminuiscono notevolmente, soprattutto a causa della guerra e di una certa revisione e precisazione degli obiettivi che prelude alla ripresa dei contatti nel '20 e all'impostarsi di una situazione più consapevole. Forse più convincenti e senz'altro più importanti per questo periodo sono gli interventi italiani su pubblicazioni straniere. Nei primi due numeri della rivista *Dada* troviamo infatti i nomi di Francesco Meriano, Nicola Moscardelli, Alberto Savinio, Maria d'Arezzo, Gino Cantarelli, Enrico Prampolini, Bino Sanminiatelli, Giorgio De Chirico mentre nel numero tre, uscito nel dicembre del 1918 si trovano Prampolini, Raimondi, Sbarbaro e Savinio. Come possiamo vedere in questa schematica nota, i contributi ad una storia del dadaismo in Italia riguardano le estrazioni più diverse: dal futurismo ad un simbolismo post-Art Nouveau che ci fanno pensare a una giustificazione storica più politica che tecnica, soprattutto per gli interventi su *Dada*, ispirati a reminiscenze scapigliate o di un patetismo intimista. Per quanto attiene ai problemi della pittura questo primo periodo si restringe sostanzialmente a un nome: Enrico Prampolini che era andato elaborando fin dal 1914 una

de Tzara, Arp et Janco,[5] ceci avec un intérêt changeant, en rapport avec les événements zürichois, pour ne pas dire avec les humeurs de Tzara. Cette floraison journalistique est certainement en relation avec un voyage fait par Tzara à Rome pendant l'été 1916, voyage marqué par une étape à Ferrare, probablement pour y rencontrer Savinio. Puis, en 1918, les échanges diminuent notablement, en grande partie à cause de la guerre, mais aussi à cause d'une certaine révision et d'un certain éclaircissement en ce qui concerne les objectifs, prélude aux reprises de contact qui auront lieu en 1920 et à une affirmation plus consciente de cette situation. Peut-être plus convaincante, et sans aucun doute plus importante pour cette période, est la présence italienne dans les revues étrangères. Dans les deux premiers numéros de la revue *Dada*, nous trouvons en effet les noms de Francesco Meriano, Nicola Moscardelli, Alberto Savinio, Maria d'Arezzo, Gino Cantarelli, Enrico Prampolini, Bino Sanminiatelli, Giorgio De Chirico, tandis que dans le troisième numéro, sorti en décembre 1918, nous trouvons Prampolini, Raimondi, Sbarbaro et Savinio. Comme on peut le voir dans cette note schématique, les contributions à l'histoire du dadaïsme en Italie ont les sources les plus diverses: du futu-

new contacts of 1920 and a more heightened consciousness of the situation. The articles by Italians published abroad are perhaps more convincing and are undoubtedly more important for this period. In the first two numbers of the *Dada* review, we find the names of Francesco Meriano, Nicola Moscardelli, Alberto Savinio, Maria d'Arezzo, Gino Cantarelli, Enrico Prampolini, Bino Sanminiatelli, and Giorgio De Chirico, while in the third number (Dec. 1918), there are Prampolini, Raimondi, Sbarbaro and Savinio. As this summary note suggests, these contributions to a history of Dadaism in Italy come from a wide variety of sources: from Futurism to a post-Art-Nouveau symbolism. Such sources suggest an historical justification that is more political than technical, above all as regards the materia published in Dada, which is inspired by bohemian "scapigliatura" reminiscences or intimist pathos. As regards problems of painting, this first period is in the main limited to only one name: Enrico Prampolini. Ever since 1914, he had been working out a series of experiments in assemblages with various materials, which are quite different from the Futurist poetic in both intention and formal solutions. The fragments of reality

92 Fiozzi: Omaggio alla radiotelegrafia, 1931

serie di esperienze di montaggi polimaterici nettamente distinti nelle loro soluzioni formali e nelle intenzioni dalla poetica futurista. I frammenti della realtà che entrano a far parte del quadro non sono mediati dal procedimento della pittura: il quadro è ciò che resta di un procedimento che nel suo farsi ha messo in gioco certe proprietà del reale, che si vedevano e si scoprivano per la prima volta. Autonomia, dunque, dei materiali nei confronti dell'oggetto-quadro, autonomia dell'artista nei confronti della storia del già fatto.[6]
Si legge nel *Manifesto dadaista* uscito sul *Dada Almanach* di Berlino nel 1920: "... La parola Dada simbolizza la relazione piú primitiva con la realtà dell'ambiente; col dadaismo una nuova realtà vi entra dentro. La vita appare come un disordine simultaneo di rumori colori e ritmi spirituali che, senza venir modificato, è presente nell'arte dadaista con tutte le grida sensazionali e le febbri della sua temeraria psiche di ogni giorno e con tutta la sua brutale realtà. Questa è la sottile linea di divisione che separa Dada da tutte le direzioni artistiche fino a qui ed in particolare dal FUTURISMO, che ancora non molto tempo fa stupidamente si poneva come ulteriore versione dell'impressionismo. Il dadaismo per la prima volta ha smesso di essere un'attitudine estetica verso la vita, e questo si compie lacerando tutti gli slogans dell'etica, della cultura e dell'interiorità, che sono semplicemente dei pretesti per infiacchire i muscoli di chi li mette in pratica."[7] È questo, 1920, l'anno approssimativo della frattura definitiva, in Italia, fra futurismo e dadaismo, ed è indicativo che fra i firmatari di questo Manifesto ritroviamo quel Gino Cantarelli che aveva fondato nel '17 la rivista *Procellaria* e che ora pubblica assieme ad Aldo Fiozzi la rivista *Bleu*, l'unica e vera, in fondo, rivista dada che accanto ai nomi agli articoli e alle notizie delle avanguardie europee, allineat, sia pure frammentaria e incerta, una via italiana al dadaismo.[8] I pittori di *Bleu* sono soprattutto due: Aldo Fiozzi[9] e Julius Evola accanto ai quali possiamo ricordare anche Vindizio Nodari-Pesenti e Ivo Pannaggi. "Il nuovo pittore crea un mondo i cui elementi sono, al tempo stesso, mezzi, un'opera sobria e definita, senza soggetto. Il nuovo artista protesta; non

risme à un symbolisme post-Art Nouveau, qui nous font penser à une justification historique plus politique que technique, surtout à cause des interventions parues sur *Dada* et inspirées par des réminiscences de la "scapigliatura" ou d'un pathétique intimiste. En ce qui a trait à la peinture, cette première période se résume, en fait, à un seul nom: Enrico Prampolini, qui dès 1914 avait élaboré une série d'expériences de montages polymatériques nettement distincts par leur solution formelle et leurs intentions de la poétique futuriste. Les fragments de réalité qui sont appelés à faire partie du tableau ne sont pas reélaborés par le processus pictural: le tableau est ce qui reste d'un processus, qui dans son devenir a mis en cause certaines propriétés du réel, que l'on voyait et que l'on découvrait pour la première fois. Autonomie, donc, des matériaux par rapport à l'objet-tableau, autonomie de l'artiste par rapport à l'histoire du déjà fait.[6]
On lit dans le *Manifeste dadaïste* publié dans *Dada Almanach* de Berlin en 1920: "... La parole Dada symbolise la relation la plus primitive existant avec la réalité ambiante; avec le dadaïsme une nouvelle réalité en y entre. La vie apparaît comme un désordre simultané de bruits, de couleurs et de rythmes spirituels, présent sans modification dans l'art dadaïste, avec ses cris sensationnels, les fièvres de sa téméraire psychée de tout les jours, et toute sa brutale réalité. C'est là la subtile ligne de division qui existe entre Dada et toutes les autres tendances artistiques jusqu'ici, en particulier le FUTURISME, qui il y a peu de temps encore, se présentait stupidement comme une dernière version de l'impressionnisme. Le dadaïsme, pour la première fois, a cessé d'être une attitude esthétique envers la vie, et ceci se réalise en déchirant tous les slogans de l'éthique, de la culture, de l'intériorité, qui sont simplement des prétextes pour affaiblir les muscles de ceux qui les mettent en pratique."[7] C'est cette année 1920, qui est en Italie la date approximative de la rupture définitive entre le futurisme et le dadaïsme, et il est symptomatique que parmi les signataires de ce manifeste nous retrouvons de même Gino Cantarelli qui avait fondé en 1917 la revue *Procellaria*, et qui publie maintenant, en collaboration avec Aldo Fiozzi, la revue *Bleu*,

that take their place in these pictures are not touched by the painting procedure. They are what is left after a process which has challenged certain properties of reality—properties that were seen and discovered for the first time. The materials are autonomous, then, as regards the picture-object, and the artist is autonomous as regards the history which had already been made.[6]
In the *Dada Manifesto* published in the *Dada Almanach* (Berlin, 1920), we read: "... The word Dada symbolises the most primitive relation to the reality of the environment; with Dadaism a new reality comes into its own. Life appears as a simultaneous muddle of noises, colours and spiritual rhythms, which is taken unmodified into Dadaist art, with all the sensational screams and fevers of its reckless everyday psyche and with all its brutal reality. This is the sharp dividing line separating Dadaism from all artistic directions up until now and particularly from FUTURISM which not long ago some puddingheads took to be a new version of impressionist realisation. Dadaism for the first time has ceased to take an aesthetic attitude towards life, and this it accomplishes by tearing all the slogans and ethics, culture and inwardness, which are merely cloaks for weak muscles, into their components."[7] This dates from 1920, which is roughly the time of the final break in Italy between Futurism and Dadaism. It is significant that among those signing this Manifesto, we once again find Gino Cantarelli, who had founded the review *Procellaria* in 1917, and who was now publishing a review called *Bleu*, together with Aldo Fiozzi. *Bleu* was, after all, the only real Dada review that, alongside articles and news from the other European avant-gardes, it offered, even though in a fragmentary and uncertain form, an Italian way to Dadaism.[8] There are two painters represented in particular in *Bleu*: Aldo Fiozzi[9] and Julius Evola. Besides these we might also mention Vindizio Nodari-Pesenti and Ivo Pannaggi. "The new painter creates a world, the elements of which are also its implements, a sober, definite work without subject. The new artist protests: he no longer paints (symbolic and illusionist reproduction) but creates—directly in stone, wood, iron, tin—masses of mobile organisms

dipinge piú (riproduzione simbolica e illusionistica) ma crea direttamente in pietra, legno, ferro, stagno, dei massi di organismi mobili che possono essere girati in tutti i sensi dal limpido vento delle sensazioni immediate."[10] I quadri di Fiozzi, come testimoniano quelli di questo periodo che sono rimasti, si pongono direttamente sul piano dello stile, cioè della libertà inventiva, fuori dai canoni del futurismo come via alla pittura, con un'idea dell'attività artistica come fare ludico e liberatorio estranea agli ideali di cui la chiusura italiana si andava permeando; tuttavia, l'isolamento in cui erano confinati finí per confinare la consapevolezza di Fiozzi e Cantarelli nella *boutade* di chi rivendicava nei caffè di Mantova prima, nelle squadre d'azione dopo, la propria appartenenza alla cultura d'avanguardia. Piú fortunato fu Julius Evola — l'unico teorico italiano del dadaismo — che, dopo un esordio a Roma all'insegna di un futurismo misticizzante (*Tendenze di idealismo sensoriale*[11]) negli anni fra il 1920 e il 1922 fa coincidere la sua adesione a Dada con una fase piú acutamente astratta del suo dipingere. Nei suoi due testi — *Arte astratta* uscito a Roma nel '20 per i tipi della Collection Dada, *La parole obscure du paysage intérieur*, uscito nel '21 per la Collection Dada di Zurigo — si trovano formulati i principi teorici del dadaismo da parte di un italiano. La concezione che Evola ha di Dada è fondamentalmente spiritualista: per lui Dada è un mezzo, non di realizzarsi al di fuori (o malgrado) i ricatti della storia interrompendone la sequenza logica, ma un modo di trascendersi in un'identificazione superumana. L'assoluta mancanza di schemi ideologici, logici, linguistici dunque non è piú a scopo propedeutico ma immediatamente finalizzata alla riconquista di un senso, nell'ordine delle filosofie trascendentali. Il biennio 1920-21 è l'apice del dadaismo in Italia: mostre personali di Evola si hanno alla Casa d'arte Bragaglia a Roma nel gennaio del '20, e allo Sturm di Herwarth Walden nel '21, mentre dal '20 egli è presente sulle riviste di punta italiane — da *Cronache d'attualità* a *Noi* a *Bleu*[12] — e straniere, dove affiancherà i dadaisti francesi sia in *Dadaphone* (n. 7 della rivista *Dada*, 1920) che successivamente nel catalogo del Salon Dada. Exposition Internationale at the Galerie Montaigne in June 1921 as well as in the red issue of *Mecano* dated 1922. As far as concerns exhibitions, as well as the no-

au fond l'unique et vraie revue dada qui, faisant place aux noms, aux articles et aux nouvelles des avant-gardes européennes, ouvre une voie italienne, bien que fragmentaire et incertaine, vers le dadaïsme.[8] Les peintres de *Bleu* sont avant tout Aldo Fiozzi[9] et Julius Evola, à côté desquels nous pourrons aussi rappeler Vindizio Nodari-Pesenti et Ivo Pannaggi. "Le peintre nouveau crée un monde, dont les éléments sont aussi les moyens, une œuvre sobre et définie sans arguments. L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste) mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs, des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée."[10] Les tableaux de Fiozzi, comme en témoignent ceux qui subsistent de cette époque, se situent directement sur le plan du style, c'est-à-dire de la liberté inventive, hors d'une esthétique futuriste, entendue comme voie vers la peinture, et plutôt avec une conception de l'activité artistique comprise comme action ludique et libératoire, étrangère aux idéaux qui devaient saturer l'isolationnisme italien. Toutefois l'isolement dans lequel ils étaient confinés, finit par faire aboutir la prise de conscience de Fiozzi et de Cantarelli, en un simple exercice oratoire, dans les cafés de Mantoue d'abord, dans les groupes d'action fasciste ensuite, où ils se réclamaient de leur appartenance à la culture d'avant-garde. Plus heureux fut Julius Evola — l'unique théoricien italien du dadaïsme — qui après un préambule à Rome, à l'enseigne d'un futurisme mysticisant (*Tendenze di idealismo sensoriale*[11]) durant les années 1920-1922, fait coïncider son adhésion à Dada avec une phase abstraite plus accentuée. Dans ses deux textes — *Arte astratta* paru à Rome en 1920 dans la Collection Dada, et *La parole obscure du paysage intérieur* paru en 1921 dans la Collection Dada de Zürich — les principes théoriques du dadaïsme se trouvent formulés par un italien. La conception qu'Evola a de Dada est fondamentalement spiritualiste: pour lui Dada est un moyen, non de se réaliser en dehors de (ou malgré) la pression de l'histoire, en interrompant la suite logique, mais une manière de se transcender en une identification surhumaine. Le manque absolu de plans idéologiques, logiques, linguistiques, n'a donc plus un

capable of being turned in all directions by the limpid wind of momentary sensation."[10] Fiozzi's pictures, as testified by those which remain from this period show, posit themselves immediately on the plane of style, i.e. of inventive freedom, outside the canons of Futurism as a way to painting. They suggest a concept of artistic activity as a ludic and liberating process extraneous to the ideals the Italian isolationism was becoming permeated with. Yet their isolation meant in the long run that Fiozzi and Cantarelli's awareness became imprisoned in the *boutades* of those who claimed, first in the Mantua cafés, then in the "storm troops", that they belonged to the avant-garde. Julius Evola was luckier. He was the only Italian theorist of Dadaism. After starting his career in Rome under the banner of a mysticising Futurism (*Tendencies of sensory idealism*[11]), he made a more sharply abstract period of his painting from 1920 to 1922 coincide with his adhesion to Dada. In his two pamphlets *Arte astratta* published in Rome 1920 for the Collection Dada, and *La parole obscure du paysage intérieur* published 1921 for the Zürich Collection Dada—we find theoretical principles of Dadaism formulated by an Italian. Evola's concept of Dada is fundamentally spiritualist. For him Dada is not a means of fulfilling oneself outside (or despite) the blackmail practised by history (by interrupting its logical sequence), it is a way to transcend oneself in a superhuman identification. The complete absence of ideological, logical, and linguistic designs is thus no longer propedeutic in intent but is directly aimed at reconquering a sense on the order of the transcendental philosophies. 1920-21 saw Dadaism's climax in Italy. One-man shows by Evola were put on at the Casa d'Arte Bragaglia in Rome (Jan. 1920) and at Herwarth Walden's Sturm in 1921, while from 1920 on he is to be found in the leading Italian reviews—from *Cronache d'attualità* to *Noi* and *Bleu*.[12] He also wrote for foreign reviews alongside the French Dadaists—both in *Dadaphone* (No. 7 of the review *Dada* 1920) and later in the catalogue for the Salon Dada. Exposition

tionale alla Galerie Montaigne nel giugno del '21, cosí come in *Mecano* nel numero rosso del '22. Per ciò che riguarda le mostre, oltre alle numerose collettive all'estero di cui ricordiamo l'Exposition Internationale d'art moderne di Ginevra nel dicembut propédeutique, mais est immédiatement orienté vers la reconquête d'un sens, dans l'ordre des philosophies transcendantales. Les deux années 1920-1921 marquent l'apogée du dadaïsme en Italie: des expositions personnelles d'Evola ont lieu à merous group shows abroad, of which we might mention the Exposition Internationale d'art moderne (Geneva, Dec. - Jan. 1920-21), in which Italian Dada was represented by Fiozzi as well as Evola, and the abovementioned exhibition at the Ga-

91 Evola: Paesaggio Dada, 1920-21

bre-gennaio 1920-21 — dove, con Evola, il Dada italiano è rappresentato anche da Fiozzi — e la già citata mostra alla Galerie Montaigne, presenti Cantarelli e Fiozzi, l'esposizione piú notevole resta quella collettiva di J. Evola, A. Fiozzi, G. Cantarelli presentata alla Casa d'arte Bragaglia nel marzo 1921 come Mostra del Movimento Italiano Dada. Di tono decisamente polemico questa mostra, allestita con un contorno di citazioni provocatorie nei confronti della stampa e dei tabú tipici della società italiana,[13] potrebbe testimoniare — assieme alla serata tenuta nello stesso anno in un cabaret situato nelle cantine della sala di concerti Grotte dell'Augusteo decorato da Evola, e dedicata alla recitazione del suo poemetto a quattro voci [14] con accompagnamento di musiche di Schönberg, Satie e Bartòk — del costituirsi embrionale anche in Italia di una biografia mitica, tanto importante per il formarsi di un'immagine di Dada che potesse influire direttamente sulla società senza passare per quella razionalizzazione che va sotto il nome di storia.

La storia e le sorti del Movimento dada in Italia si arrestano qui: forse, come sosteneva schernendo Bragaglia,[15] per una mancanza di contatto col movimento francese entrato in crisi nel '22; forse perché l'Italia e la sua avanguardia ufficiale premevano sul movimento fino a far trascolorare la voce di questo gruppetto, ormai isolato, in altre forme, siano esse secondo futurismo come per Fiozzi e Cantarelli, oppure "spiritualismo" come per Evola.

la Casa d'arte Bragaglia à Rome en janvier 1920 et au Sturm de Herwarth Walden en 1921, tandis qu'à partir de 1920 il est présent dans les revues italiennes d'avant-garde — de *Cronache d'attualità* à *Noi* et à *Bleu* [12] — et étrangères, où on le verra aux côtés des dadaïstes français, aussi bien dans *Dadaphone* (No. 7 de la revue *Dada*, 1920), que successivement dans le cataloque du Salon Dada. Exposition Internationale, à la Galerie Montaigne en juin 1921, et dans *Mecano*, le numéro rouge de 1922. Pour ce qui est des expositions, outre les nombreuses collectives à l'étranger parmi lesquelles nous rappellerons l'Exposition Internationale d'art Moderne de Genève en décembre-janvier 1920-21 — où avec Evola, le Dada italien est représenté également par Fiozzi — et l'exposition de la Galerie Montaigne déjà citée, où étaient présents Cantarelli et Fiozzi, l'exposition la plus notable reste la collective de J. Evola, A. Fiozzi et G. Cantarelli, présentée à la Casa d'arte Bragaglia en mars 1921, sous le nom d'Exposition du Mouvement Dada italien. D'un ton décidément polémique, cette exposition, accompagnée de citations provocantes vis-à-vis de la presse et des tabous typiques de la société italienne,[13] pourrait témoigner — de même que la soirée qui eut lieu la même année dans un cabaret situé dans les caves de la salle de concerts Grotte dell'Augusteo, décoree par Evola et consacré au récital de son poème à quattre voix [14] avec accompagnement de musique de Schönberg, Satie et Bartòk — d'un début embryonnaire, en Italie aussi, d'une biographie mytique, si importante pour la formation d'une image de Dada qui puisse influer directement sur la société, sans passer par cette rationalisation qu'on appelle l'histoire.

L'histoire et les destins du Mouvement dada en Italie s'arrêtent là: peut-être, comme le soutenait ironiquement Bragaglia [15] par manque de contact avec le mouvement français, entré en crise en 1922; peut-être parce que l'Italie et son avant-garde officielle faisaient pression sur le mouvement, transformant la voix de ce petit groupe, désormais isolé, lui faisant prendre une autre forme, que ce soit celle d'un second futurisme, comme ce fut le cas pour Fiozzi et Cantarelli, ou d'un "spiritualisme" comme dans le cas d'Evola.

lerie Montaigne (with Cantarelli and Fiozzi), the most important of all was the group one with J. Evola, A. Fiozzi, and G. Cantarelli shown at the Casa d'arte Bragaglia in March 1921 with the title Exhibition of the Italian Dada movement. This exhibition was sharply polemic in tone. It was presented with an accompaniment of provocative quotations about the press and the taboos typical of Italian society.[13] It goes together with the soirée held in the same year in the cabaret club in the cellar of the Grotte dell'Augusteo concert hall. With décor by Evola, the evening was devoted to a recital of his poem for four voices [14] accompanied by the music of Schönberg, Satie, and Bartòk. Both the exhibition and the soirée can be taken as witnessing the embryonic formation of a mythical biography in Italy—the more important for its fixing of a Dada image that could influence society directly without passing through the rationalisation that is known as history.

The history and the fortunes of Italian Dada finish here. Perhaps, as Bragaglia scornfully asserted,[15] because of a lack of contact with the French movement, which had entered a state of crisis in 1922. Or perhaps because Italy and its official avant-garde put pressure on the movement, making the idiom of this small and now isolated group slide weakly into other forms—either on Futurist lines as in Fiozzi and Cantarelli, or "spiritualist" ones as in Evola.

91 **Farfa: Ritratto geografico di Marinetti, 1923**

Non si fa che dividersi e presentare le proprie dimissioni. Il primo a dare le dimissioni dal Movimento Dada *sono stato io*. Lo san tutti che Dada non è *niente*. Io mi sono dissociato da Dada e da me stesso non appena ho capito l'effettiva portata del *niente*.
Tristan Tzara

On se sépare et on démissionne. Le premier qui ait donné sa démission du Mouvement Dada, *c'est moi*. Tout le monde sait que Dada n'est *rien*. Je me suis séparé de Dada et de moi-même aussitôt que j'eus compris la véritable portée du *rien*.
Tristan Tzara

They are always breaking off and resigning. The first to tender his resignation from the Dada movement was *myself*. Everybody knows that Dada is *nothing*. I broke away from Dada and from myself as soon as I understood the implications of *nothing*.
Tristan Tzara

"Gli anni Venti vedono il costituirsi di due fronti antitetici che rappresentarono la spina dorsale dell'arte italiana anche per il successivo decennio, e oltre. Il fronte neotradizionalista, il piú consono al fondo ancora sostanzialmente ottocentesco della cultura italiana ... e il fronte d'avanguardia, erede dell'apertura futurista e metafisica, rappresentato dalla seconda generazione futurista e, negli anni trenta dal gruppo neoplastico lombardo, legato agli architetti razionalisti." In questo modo Crispolti riassume nell'introduzione al libro dell'Hofmann[16] il quadro della pittura italiana di questi anni. Che senso ha questo per la nostra storia di Dada in Italia? Da che punto di vista dobbiamo porci per continuare il nostro discorso dal momento che una eventuale storiografia dell'arte italiana non può prescindere da questa impostazione? Diciamo subito che, se prima abbiamo dovuto prestare attenzione ai caratteri esteriori secondo i quali si configurava Dada, adesso dobbiamo porre l'accento sulle condizioni, cioè sull'*esprit dada*. Il nostro discorso, quindi, d'ora in avanti, espliciterà molte volte quello che in molte analisi della pittura italiana fra le due guerre è stato spesso considerato un atteggiamento "riservato". Facciamo subito un esempio: nel testo ora citato, due pagine dopo, parlando del gruppo di artisti che facevano capo al Milione, Crispolti ci fa notare come: "Licini derogava spesso sensibilmente per inquietudine fantastica dai limiti stessi d'una poetica rigorosamente neoplastica." Può darsi allora che quello che ora diremo da qui in avanti non sia altro, appunto, che una storia di queste *deroghe*.

Dunque Licini, poi Savinio e Farfa. Il filo sottile e tenace di Dada e il suo discorso freddo e sommesso passano nelle mani di questi tre artisti tanto differenti fra loro quanto simili i loro atteggiamenti nei confronti della cultura novecentista. Pensiamo a Licini e alla sua pittura sul filo calibrato della logica e del sogno; alle "cartopitture" di Far-

"Les années vingt voient se construire deux fronts antithétiques qui représenteront pour une décennie et même plus, l'épine dorsale de l'art italien, le front néo-traditionnaliste, le plus proche de l'infrastructure encore substanciellement dix-neuvième siècle de la culture italienne ... et le front d'avant-garde, héritier de l'ouverture futuriste et métaphysique, représenté par la seconde génération futuriste, et dans les années trente par le groupe des néo-plasticiens lombards, lié aux architectes rationnalistes." C'est ainsi que Crispolti résume, dans son introduction au livre de Hofmann,[16] le tableau de la peinture italienne de ces années-là. Mais quel rapport a tout ceci avec notre histoire de Dada en Italie? À quel point de vue devons-nous nous placer pour continuer notre discours alors qu'une éventuelle historiographie de l'art italien ne peut faire abstraction de cette attitude? Disons tout de suite que si nous avons dû d'abord prêter attention aux caractères extérieurs selon lesquels se développait Dada, nous devons maintenant mettre l'accent sur les intentions, c'est-à-dire *l'esprit dada*. À partir de maintenant, nous devrons donc souvent rendre explicite ce qui dans bien des analyses de la peinture italienne de l'entre-deux guerres avait été considéré comme une attitude "réservée". Donnons tout de suite un exemple: dans le texte que nous citons deux pages plus loin, parlant des artistes groupés autour du Milione, Crispolti nous fait remarquer: "Licini dérogeait souvent sensiblement, par son inquiétude fantastique, aux limites d'une poétique rigoureusement néo-plastique." Il se pourrait que ce que nous allons dire, à partir de maintenant, ne soit justement rien d'autre qu'une histoire de ces *dérogations*.

Donc Licini, et ensuite Savinio et Farfa. Le fil ténu et tenace de Dada, son discours froid et contenu, passent entre les mains de ces trois artistes si différents l'un de l'autre et pourtant si semblables dans leur attitude vis-à-vis de la culture du "Mouvement '900". Pensons à Licini et

"The twenties saw the formation of two antithetical fronts that were the backbone of Italian art and were to continue as such for the following decade. The neo-traditionalist front, the most in keeping with the still largely 19th-century background of Italian culture ... and the avant-garde front, the heirs of the futurist and metaphysical breakthroughs, which was represented by the second generation of the futurists and in the thirties by the Lombard neo-plastic group, who were linked with the rationalist architects." This is how Crispolti sums up Italian painting during these years in his introduction to Hofmann's book.[16] What is the significance of this analysis for our history of Italian Dada? What point of view must we assume if we are to continue our discussion—since it is clear that any future history of Italian art must take account of Crispolti's outline? We must state at once that having first given our attention to Dada's external features, we must now stress its intentions, i.e. *l'esprit Dada*. Henceforth in our discussion in fact we will deal in many cases with what a large number of writers on Italian painting during the twenties and thirties often considered a "reserved" attitude. For instance: two pages later in the Crispolti introduction, writing about the group of artists frequenting the Milione, he points out that: "Because of his imaginative restlessness, Licini often considerably deviated from the real limits of a rigorously neo-plastic poetic." Thus maybe what we say from now on is nothing but a history of these same *divagations*.

Licini then, followed by Savinio and Farfa. Dada's thin persistent thread and its cold and subdued discourse pass into the hands of these three artists, who are very different from one another while sharing the same attitude to 20th-century culture. Take Licini for example and his painting balanced on the finely-gauged thread of logic and dreams. And then there are Farfa's "paper-paintings"—the antithesis of the world that exalted machinism and plastic weight. His works

fa — antitetiche di quel mondo che esaltava il macchinismo e la poderosità plastica — organizzate in piccole storie e giochi di parole, frutto di un'esaltazione lirica e privata. Cosí per Savinio, tanto differente dal fratello Giorgio De Chirico, piú vicino a Dada come poeta e scrittore che come pittore, e che aveva conosciuto Tzara molti anni prima, quando, appunto, teneva le fila delle riviste italiane. A questo proposito, in una lettera di Tzara a Doucet, dopo aver ricordato a quest'ultimo la sua amicizia per Savinio, si legge il seguente commento su *l'esprit italien*: "Attraverso di lui, il mio indirizzo si diffuse in Italia come una malattia contagiosa. Fui bombardato di lettere di ogni parte d'Italia. Quasi tutte cominciavano 'caro amico', ma la maggior parte dei miei corrispondenti mi chiamavano 'carissimo e illustrissimo poeta'.[17] Ciò mi decise ben presto a rompere le relazioni con questo popolo troppo entusiasta."[18] Quel troppo entusiasmo che qualche anno piú tardi avrebbe mescolato tutto nel calderone del futurismo-fascista. Come l'araba fenice tuttavia dalle ceneri dell'avanguardia rinasce lo spirito dada, dal macchinismo della seconda generazione si passa alle *Macchine inutili* di Munari, a certi esperimenti di Fontana; a quel clima, insomma, che, come vedremo, dopo la seconda guerra mondiale scoprirà un'attitudine per una via italiana a Dada. Come i *collages* di Farfa recuperavano un modo di azione demistificato e demistificante, cosí le macchine inutili, i messaggi imbottigliati di Munari segnano in modo ironico e distaccato la ripresa di contatto in termini nuovamente umani con un mondo che era prima sembrato sfuggire alla nostra sensibilità e indirizzatosi verso una tecnica idealizzata in un sogno di modernità assurda. L'operazione di Munari avviene con diffidenza mediante queste macchine efficienti che approdano a dei risultati esigui; gesti di una protesta che ironizza su se stessa e che ripiega nell'intimismo, ma, forse, per tutta una generazione, il modo piú coerente di azione.

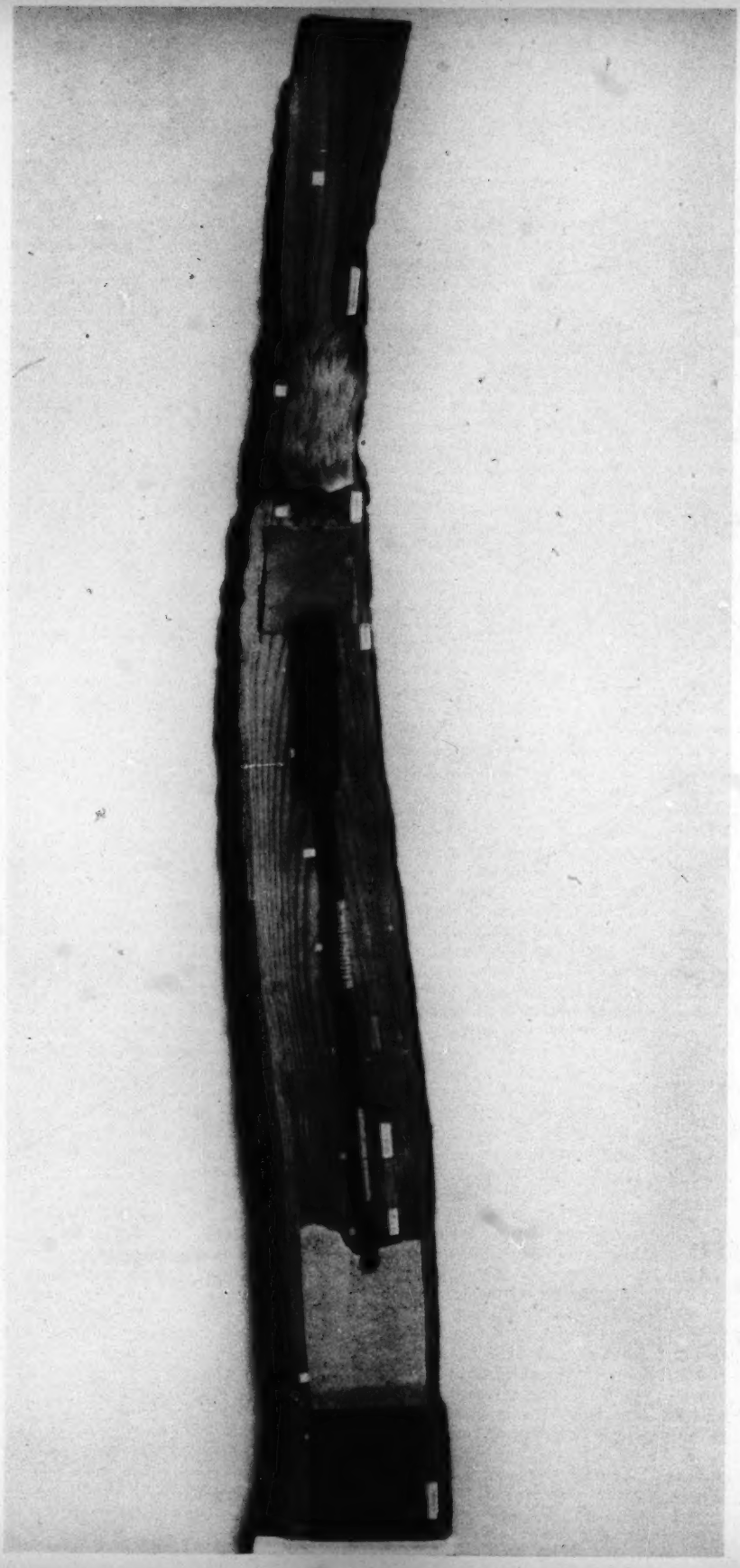
Nel dopoguerra l'universo si consegna aperto a chi vuol rifarlo; l'impegno non è piú quello della rottura degli schemi, bensí nell'assumersi le responsabilità delle proprie scelte. L'operazione dell'artista non è piú un'operazione morale e necessaria: l'uni-

à sa peinture en équilibre sur le fil de la logique et du rêve; aux papier-peintures de Farfa — antithèses d'un monde qui exalte le machinisme et la puissance plastique — organisées en petites histoires et en jeux du mots, fruit d'une exaltation lyrique et personnelle. De même pour Savinio, si différent de son frère Giorgio De Chirico, plus proche de Dada comme poète et écrivain que comme peintre, et qui avait connu Tzara de longues années auparavant, lorsqu'il tenait en main les revues italiennes. A ce propos on peut lire dans une lettre adressée à Doucet par Tzara, après que ce dernier ait rappelé son amitié pour Savinio, le commentaire suivant de l'esprit italien: "Par lui, mon adresse se répandit en Italie comme une maladie contagieuse. Je fus bombardé de lettres de toutes les contrées d'Italie. Presque toutes commençaient avec 'caro amico', mais la plupart de mes correspondants me nommaient 'carissimo e illustrissimo poeta'.[17] Cela me décida vite de rompre les relations avec ce peuple trop enthousiaste."[18] Ce trop grand enthousiasme qui devait, quelques années plus tard tout mélanger dans le chaudron du futurisme-fascisme. Mais comme le phénix arabe renaît de ses cendres, l'esprit dada devait renaître des cendres de l'avant-garde; du machinisme de la deuxième génération on passe aux *Machines inutiles* de Munari, à certaines expériences de Fontana, à ce climat qui, en somme, comme nous le verrons, découvrira après la seconde guerre mondiale, l'attitude nécessaire à l'ouverture d'une voie italienne vers Dada. Comme les découpages de Farfa récupéraient un mode d'action démystifié et démystifiant, les "Machines inutiles", les messages embouteillés, de Munari, marquent d'une manière ironique et détachée, une reprise de contact, en termes humains renouvelés, avec un monde qui avait tout d'abord semblé échapper à notre sensibilité, se dirigeant vers la technique idéalisée en rêve d'absurde modernité. L'opération de Munari s'accomplit dans un climat de méfiance, au moyen de ces machines si efficaces aboutissant à des résultats aussi restreints; gestes d'une protestation qui se moque d'elle même et se replie dans l'intimisme, mais est peut-être, pour toute une génération, le moyen d'action le plus cohérent.

Dans la période d'après-guerre,

are organised into puns and little stories; they are the fruit of a private lyrical elation. And Savinio, who is so different from his brother Giorgio De Chirico, is nearer to Dada as a poet and writer than as a painter. He had met Tzara many years before when in fact he was in control of the Italian reviews. As regards this there is a letter from Tzara to Doucet in which Tzara, after mentioning his friendship for Savinio, makes the following comment on *l'esprit italien:* "Through him, my address spread through Italy like an infectious disease. I was bombarded by letters from all over Italy. Almost all of them began, 'caro amico,' but most of my correspondents usually called me 'carissimo e illustrissimo poeta.'[17] This difference very soon decided me to break off relations with this over-enthusiastic people."[18] This was the over-enthusiasm that was to mix up everything a few years later in the fascist-futurist cauldron. But like the phoenix the Dada spirit rose from the ashes of the avant-garde, and from the second generation's machinism we pass to Munari's *Useless Machines* and certain experiments by Fontana—to that climate, in short, which after the second world war was to find an outlook that offered an Italian way to Dada, Just as Farfa's "collages" refound a mode for demystifying and demystified action, Munari's Useless Machines, his messages in bottles, mark with irony and detachment, the resumption of contacts in fresh human terms with a world that before had seemed to slip from our sensibilities and move towards an idealised technology in a dream of absurd modernity. Munari's creative procedures showed his distrust by means of these efficient machines that produce exiguous results. They are gestures of a protest that treats itself with irony and retires into intimism—but perhaps for a whole generation this was the most coherent way to act.

After the last war, the universe was there waiting for anyone that wanted to remake it. The task was no longer to break old patterns but rather to take responsibility for one's own choices. The artist's activity was no longer an activity that partook of the moral and the necessary. The universe stood wide open in front of the world—the universe in all its ambiguity, urging us on with its crowd of possibilities.



103 Munari: Tavola tattile, 19

verso si spalanca davanti al mondo in tutta la sua ambiguità e preme con la folla delle sue possibilità. Allora l'operazione autentica, quella coraggiosa e di rottura non sarà nel mantenersi un "microbo vergine" ma nel diventare un bacillo settario, partigiano di un assoluto morale all'interno della vita quotidiana. L'atteggiamento dada poteva sopravvivere solo trasformandosi completamente. Tipico di tutta questa situazione è il formarsi di gruppi e di schieramenti che ricorrevano di sovente a tutto l'armamentario delle avanguardie: mostre, manifesti, riviste ed altro. Vediamo. Si comincia col *Manifesto Blanco* compilato da Fontana a Buenos Aires nel '46; ad esso seguiranno fra il '48 e il '53 i sei manifesti dello spazialismo firmati da Crippa, De Luigi, Dova, Fontana, Guidi, Joppolo, Milani, Morucchio, Peverelli, Vianello; poi nel '47 a Roma il manifesto di Forma firmato da Attardi, Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato; del '51 è il primo manifesto del MAC, gruppo fondato tre anni prima, e compilato da Gillo Dorfles; così del '51 è anche il manifesto del gruppo Origine firmato da Capogrossi, Burri, Balocco, Colla; mentre nel '52 esordiscono i nucleari con Baj e Dangelo. Ricordiamo, poi, il *Manifesto contro lo Stile* del '57 che vede riuniti ideologicamente, anche se artisticamente differenti, quasi tutti gli esponenti dell'avanguardia italiana ed europea, e, per finire, il gruppo che si raccoglie intorno alla rivista *Azimuth* diretta da Manzoni e Castellani; e il Gruppo '58 con il *Manifeste de Naples* firmato da Nanni Balestrini, Paolo Redaelli, Leo Paolazzi, Sandro Bajni, Edoardo Sanguineti, Luca, Bruno di Bello, Lucio del Pezzo, Mario Persico, Guido Biasi, Giuseppe Alfano, Donato Grieco, Enrico Baj, Angelo Verga, Ettore Sordini, Recalcati, Sergio Fergola.[19] A questo punto nonostante il nostro elenco sia parziale possiamo già rintracciare quell'elemento dinamico di comunione che ci permetta di parlare di spirito dada, tenendo conto anche di certe situazioni come quella che Luca Crippa aveva già anticipato durante la guerra con i suoi *collages* dove, attraverso l'ironia, filtrava la pittura di un vivere senza promesse e che sul piano della cultura ammetteva solo richiami, esempi, situazioni di recupero.

celui qui voulait refaire l'univers avait le champ libre: l'engagement ne consiste plus alors dans la rupture des schémas établis, mais dans le fait de prendre la responsabilité de son propre choix. L'opération accomplie par l'artiste, n'est plus une opération morale et nécessaire: l'univers s'ouvre au monde dans toute son ambiguité et sous la pression de ses possibilités innombrables. L'opération authentique et courageuse, l'opération de rupture ne consistera plus alors à demeurer un "microbe vierge" mais à devenir un bacile sectaire, partisan d'une morale absolue à l'intérieur de la vie quotidienne. L'attitude dada ne pouvait survivre qu'en se transformant complètement.

Cas typique de cette situation, est la formation de groupes et de mouvements qui ont souvent recours à tout l'arsenal cher aux avant-gardes: expositions, manifestes, revues et autres. Voyons un peu. On commence par le *Manifesto Blanco* rédigé par Fontana à Buenos Aires en 1946 et qui sera suivi de 1948 à 1953 par les six manifestes du spatialisme signés par Crippa, De Luigi, Dova, Fontana, Guidi, Joppolo, Milani, Morucchio, Peverelli, Vianello; puis en 1947 à Rome, le manifeste de Forma signé par Attardi, Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato; de 1951 est le premier manifeste du MAC, groupe fondé trois ans auparavant, et rédigé par Gillo Dorfles; est également de 1951 le manifeste du groupe Origine signé par Capogrossi, Burri, Balocco, Colla; tandis qu'en 1952, les nucléaires avec Baj et Dangelo commencent à se faire entendre. Rappelons ensuite le *Manifesto contro lo Stile* de 1957 qui vit réunis idéologiquement, bien qu'artistiquement différents, presque tous les membres de l'avant-garde italienne et européenne. Pour finir le groupe qui se réunit autour de la revue *Azimuth*, dirigée par Manzoni et Castellani, et le Groupe '58 avec le *Manifeste de Naples* signé par Nanni Balestrini, Paolo Redaelli, Leo Paolazzi, Sandro Bajni, Edoardo Sanguineti, Luca, Bruno di Bello, Lucio del Pezzo, Mario Persico, Guido Biasi, Giuseppe Alfano, Donato Grieco, Enrico Baj, Angelo Verga, Ettore Sordini, Recalcati, Sergio Fergola.[19] Au point où nous en sommes, bien que notre liste ne soit que partielle, nous pouvons déjà suivre la trace de l'élément dynamique de communion qui

Thus authentic activity showing courage and the will to break away was not to consist in maintaining a "virgin microbe" but in becoming a sectarian bacillus, a partisan of an absolute morality within everyday life. The Dada attitude could only survive by undergoing a complete transformation. One characteristic of this situation is the formation of groups that often take recourse to the whole gamut of avant-garde paraphernalia: exhibitions, manifestos, reviews, etc. Let's see how it went: it began with the *Manifesto Blanco* compiled by Fontana at Buenos Aires in 1946; then followed six Spatialism manifestos from '48 to '53 signed by Crippa, De Luigi, Dova, Fontana, Guidi, Joppolo, Milani, Morucchio, Peverelli, and Vianello; 1947 in Rome saw the *Forma* manifesto, which was signed by Attardi, Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, and Turcato; the first MAC manifesto dates from '51—it was compiled by Gillo Dorfles, the MAC group having been formed three years before; the same year saw the publication of the *Origine* group's manifesto signed by Capogrossi, Burri, Balocco, and Colla; in '52 nuclear art appeared on the scene with Baj and Dangelo.

We must also mention the *Manifesto against Style*, which appeared in 1957. This brought together nearly all the exponents of the Italian and, European avant-garde—in an ideological sense though not an artistic one. And finally there was the group that collected around the review *Azimuth*, which was directed by Manzoni and Castellani and Group '58 with its *Manifeste de Naples*, which was signed by Nanni Balestrini, Paolo Redaelli, Leo Paolazzi, Sandro Bajni, Edoardo Sanguineti, Luca, Bruno di Bello, Lucio del Pezzo, Mario Persico, Guido Biasi, Giuseppe Alfano, Donato Grieco, Enrico Baj, Angelo Verga, Ettore Sordini, Recalcati, and Sergio Fergola.[19] At this point, even though our list is not complete we can already isolate that dynamic commonly held that allows us to speak of a spirit of Dada, always bearing in mind one or two situations such as those that Luca Crippa had already foreshadowed during the war with his collages, in which the breaking up of an existence without promises filtered through the irony; on the cultural plane these works admitted only reminiscences examples, and salvaging operations.

Come abbiamo detto il contatto avviene su altri piani, su quello di una prossimità morale nei confronti dell'esistente culturale, che di riflesso porta a esplicitare l'atteggiamento operativo in una miriade di modi, dall'*humor* alla satira, allo sperimentalismo tecnico, all'azzardo intellettuale. Dada, come rivoluzione a immagine e somiglianza degli schemi mentali dell'istante storico che vive, non può non respingere qualsiasi sistema ereditario di valori e quindi di linguaggio: questo il significato del manifesto di Fontana del '46; e in questo senso egli sviluppa sul tema dello spazio una sua via alla libertà intellettuale. In fondo egli ha reinventato il gesto, lo ha fatto tanto simile a lui da far sí che questo si rinnovi con lui continuamente e nel rinnovarsi misuri la sua sensibilità culturale. Con Fontana si impostano tutta una serie di atteggiamenti

nous permettra de parler d'esprit dada, tenant compte également de certaines situations, telles que celles que Luca Crippa avait déjà préparées durant la guerre avec ses collages, où à travers l'ironie, filtrait la rupture d'avec une vie sans promesse et qui sur le plan de la culture n'admettaient que des rappels, des exemples, des réutilisations de situations passées. Comme nous l'avons dit le contact a lieu sur d'autres plans, sur celui d'une proximité morale vis-à-vis de la culture existante, qui par contre coups amène à expliciter l'attitude opérative de mille façons, de l'humour à la satire, à l'expérimentalisme technique, au hasard intellectuel. Dada en tant que révolution à l'image et à la ressemblance des schémas mentaux de l'instant historique qu'il vit, ne peut que repousser tout système héréditaire de valeurs et donc de langage: c'est là la signification du manifeste de Fontana

As we have said, contact is made on various other planes; above all on the plane of a moral affinity as regards cultural existence and this leads back to a definition of the painter's attitude towards his activity. Such attitudes take shape in a great variety of modes—from the humorous to the satirical, from technical experiment to intellectual risk. As a revolution in the image of its historical moment's mentality, Dada cannot help refusing any hereditary scheme of values and thus of language. This is the message of Fontana's 1946 manifesto. And in this sense he works out a path of his own to intellectual freedom—on the theme of space. Fundamentally he re-invented the gesture, and it is so like himself that it becomes renewed along with his personality—the renewal giving the measure of his cultural sensibility. With Fontana, a whole series of attitudes typical

102 Fontana: Concetto spaziale, 1956

caratteristici degli anni '50. Il ricorso al caso, per esempio, che altre volte aveva significato una estrema sfiducia nell'ingegnosità e nell'autenticità dell'uomo, è preso dai "nucleari" a semplice spunto obiettivo su cui appoggiare le proprie ulteriori ricerche. Per Baj il *tachisme* tende immediatamente a organizzarsi in immagini antropomorfe, pronte per una recita grottesca, satirica e affettuosa: i grossi testoni si trasformano in immagini più coltivate e socievoli, immagini di una società burocrate e reazionaria fatta di apparenze, di bandiere, medaglie, interruttori, o in mobili, mobili-manichini, naturalmente restaurati per il caso, o in giochi di specchi e di riflessi, tutto con una tensione di straordinaria coerenza. Il teatro di Dangelo è diverso e ce lo ricordano i titoli che orientano i segni sottili verso una rappresentazione lirica. Dangelo ha

de 1946; et dans ce sens il développe sur le thème de l'espace une voie personnelle vers la liberté intellectuelle. Il a, au fond, réinventé le geste, il l'a rendu semblable à lui jusqu'à le faire se renouveler avec lui continuellement, et dans ce renouvellement mesurer sa sensibilité culturelle. Avec Fontana se situent toute une série d'attitudes caractéristiques des années 1950. Le recours au hasard, par exemple, qui en d'autres occasions avait été le signe d'une méfiance extrême envers l'ingéniosité et l'authenticité de l'homme, est prise par les "nucléaires" comme une simple inspiration objective sur laquelle appuyer leurs recherches ultérieures. Pour Baj le tachisme tend immédiatement à s'organiser en images anthropomorphes, prêtes pour un récital grotesque, satirique et affectueux: les grosses têtes se transforment en images plus cultivées et plus sociables, ima-

of the fifties are laid down. The use of chance, for example, which at other times had meant an extreme distrust of man's ingenuity and authenticity, was taken by the nuclear group as a simple objective starting-point for their own experiments. For Baj, *tachisme* tends at once to become organised into anthropomorphic images which are ready for a grotesque, satirical, and affectionate performance. His coarse heads are transformed into more cultivated and more sociable images—images of a burocratic and reactionary society made up of appearances, with flags, medals, and switches. Or else they are transformed into furniture, furniture-puppets, which have of course been remade for the occasion, or again their transformation is into a play of mirrors and reflections. All such transformations are endowed with an extraordinarily consistent tension. Dangelo's

Il Turcato: I tranquillanti, 1961

appreso dal dadaismo l'aspetto esteriore di una sostanziale labilità che lo porta ad identificare vita ed opera ed a integrarle a vicenda non "da-dandy", ma "anche il 'dandismo' è realizzato nella sua vita e nell'opera come una forma sopravvissuta e esplicitamente poco credibile. Al massimo della coerenza il soggettivismo di Dangelo si rovescia totalmente: il soggetto ha soltanto la libertà di comportarsi mimeticamente, cioè come se fosse ancora libero . . ."[20] Un atteggia-

ges d'une société bureaucratique et réactionnaire, faite d'apparences, de drapeaux, de médailles, d'interrupteurs, ou de meubles, de meubles-mannequins, naturellement restaurés pour l'occasions, ou de jeux de miroirs et de reflets, le tout dans une tension d'une extraordinaire cohérence. Les événements du théâtre de Dangelo sont différents et les titres nous le rappellent, qui orientent les signes subtils vers une représentation lyrique. Dangelo a appris du dadaïsme

stage is different, as we a reminded by his titles, whic orientate his subtle signs toward a lyrical and enchanted perfo mance. It was from Dadais that Dangelo learnt this essentia ly transient external aspect whic leads him to identify his li with his work. And this lead him to integrate both life an work—not in a "da-dandy" ma ner though "dandyism" too expressed in his life and wor as a surviving and explicitly ha dly-credible form. At the heig

137 Rotella: Nave in partenza, 1959

mento, quindi, ancora romantico, ma sorretto da una lucidità che ne denuncia a fondo la precarietà e l'arbitrarietà — che è poi ancora quella della nostra cultura. Identicamente per Gianni Bertini che ha fatto della coerenza intellettuale uno strumento di misura del suo eclettismo pittorico. Quanto all'opera di Crippa, essa mira a una liberazione: attuata dapprima, nel periodo dello spazialismo, nei termini di un segno-gesto, rinchiuso in vortici e gomitoli sulla tela; poi caricato di circonstanziati significati ideologici in staccionate e barricate, in "occhi" testimoni degli orrori del vissúto. Unico scultore di questi anni e di questi atteggiamenti, a parte alcune esperienze di Fontana, è Colla con i suoi enormi *nonsense* in ferro, fra una forma mitica e viscerale a livello antropomorfo e il *ready-made* combinato con falsa diligenza, ma attenti e calibrati nelle evocazioni, nelle *rêveries*, nella denuncia. I termini si percorrono e si rincorrono in un intreccio di eventi e di moventi che fanno la storia di questi anni: intorno al '59 rifluiscono verso il gruppo napoletano e in particolare verso Del Pezzo e Persico. Nel primo si realizza il tema dell'oggetto, ma un oggetto particolare carico di simboli e di folclore in una dialettica continua con quelli che sono gli aspetti di una terra ricca di una tradizione di immagini, una tradizione anarchica e profondamente irrazionale, in lotta con un mondo sempre piú meccanizzato. Dialettica o dilemma che ruota intorno agli oggetti, li fissa sulla tela in un contrappunto amoroso di bianco e nero, quasi in un flash metafisico. Quanto a Persico, le sue manipolazioni volgono piú scopertamente all'irrazionale, al gioco mitico che lo spinge a una continua invenzione formale e di contenuti, a mettere in scena le sue visioni magiche e a controllarle attraverso uno dei tabú della magia, il *furor mathematicus*.

E in contrappunto c'è il disinteresse critico e l'assenza ideologica di Turçato che diventano, ma è un pregio, labilità pittorica: in una presenza ridotta, appena sbozzata, quasi privata si realizza l'invenzione formale di questa anti-pittura, che resta punto di riferimento all'interno di "tanta pittura". Con Rotella ritorniamo alla cosa che "è" grazie alla violenza subita, al gesto che reinventa un materiale particolare —

l'aspect extérieur d'une labilité substantielle qui le porte à identifier vie et œuvre et à les intégrer mutuellement non pas en "da-dandy", mais "en réalisant le 'dandysme' dans sa vie et dans son œuvre comme une sorte de survivance explicitement peu croyable. Au maximum de sa cohérence le subjectivisme de Dangelo se renverse totalement: le sujet n'ayant plus que la liberté de se comporter mimétiquement, c'est-à-dire comme s'il était encore libre ..." [20] Attitude donc encore romantique, mais qui s'appuie sur une lucidité qui en dénonce à fond la précarité et l'arbitraire — qui est en fait, encore celle de notre culture. De même pour Gianni Bertini qui a fait de la cohérence intellectuelle un instrument de mesure de son éclectisme pictural. Quant à l'œuvre de Crippa elle vise à une libération: réalisée auparavant, durant la période du spatialisme, dans les termes d'un signe-geste, emprisonné sur la toile en des spirales et des tourbillons; chargé ensuite de significations idéologiques circonstanciées, dans les palissades et les barricades, ainsi que dans les "yeux", témoins des horreurs du vécu. Seul sculpteur de ces années et de ces tendances-là, mis à part quelques expériences de Fontana, Colla présente ses énormes "nonsense" de fer, se situant entre la forme mythique et viscérale au niveau anthropologique et le *ready-made*, montés avec une fausse diligeance, mais attentifs et calibrés dans leurs évocations, dans leurs rêveries, dans leur accusation. Les courants s'anticipent et se poursuivent dans un entre-croisement d'événements et de mobiles qui font l'histoire de ces années-là: vers 1959 ils refluent vers le groupe napolitain et en particulier vers del Pezzo et Persico. Chez le premier se réalise le thème de l'objet, mais un objet particulier, chargé de symboles et de folklore, dont la dialectique prolonge les aspects d'une terre à la tradition riche en images, une tradition anarchique et profondément irrationnelle, en lutte avec un monde toujours plus mécanisé. Dialectique ou dilemme, tournant autour des objets, il le fixe sur la toile en un contrepoint amoureux du noir et blanc, presqu'un flash métaphysique. Quant à Persico, ses manipulations se tournent plus ouvertement vers l'irrationnel, vers le jeu mythique qui le pousse à une invention continuelle, soit formelle, soit des contenus,

of its coherence, Dangelo's subjectivism is completely reversed: the subject is free only to behave mimetically, i.e. as if it were still free ...." [20] His attitude is thus still romantic but it is sustained by a lucidity that at bottom asserts that it is precarious and arbitrary—which is after all still true of our culture. The same applies to Gianni Bertini, who has made intellectual consistency a yardstick for his pictorial eclecticism. As regards Crippa's work, this aims at a liberation; the latter was carried out at first in his spatialism period in terms of a graphic action-painting contained in loops and vortices on the canvas. Later this gesture was loaded with circumstantial ideological meanings in fences and barricades and in "eyes"—witnesses of the horrors of existence. The only sculptor of these years with the same attitudes—apart from some experiments by Fontana—is Colla, with his enormous iron "nonsenses", which lie somewhere between a mythical, visceral form on an anthropomorphic level and a ready-made put together with a deceptive diligence. These "nonsenses" are carefully formed and gauged to produce their evocations, their reveries, and their denunciations. The terms used in them sweep backwards and forwards in a web of events and motifs that make up the history of these years: about '59, they follow their course again towards the Neapolitan group and in particular towards Del Pezzo and Persico. Del Pezzo's work expresses the theme of the object—but a particular object, charged with symbols and folklore, which are in continual dialectic with aspects of a land rich in its traditional imagery—a tradition that is anarchic, deeply irrational and in conflict with a world that is growing more and more mechanized. Whether this dialectic or dilemma gyrates around the objects, fixing them on the canvas in a loving black and white counterpoint as if in a metaphysical snapshot. As regards Persico, his manipulations turn more openly towards the irrational, the mythical play that drives him to continual invention in form and content, to the staging of his magical visions and to controlling them by means of one of the taboos of magic—the *furor mathematicus*. In contrast there is Turcato's critical disinterest and his lack of ideology, which, pictorially,

il manifesto — per un'iconografia peritura e cronachistica, legata ai miti-costumi del tempo. Con Manzoni siamo all'epilogo o se vogliamo al prologo degli anni sessanta: il gesto si dilata fino a divenire la metafisica di se stesso ma, cosí facendo, impone la persona fisica di chi lo compie: "il *Niente* non può esprimersi che come riflesso dell'individualità".[21] L'ideologia dello strano che Manzoni, purtroppo prematuramente scomparso, sviluppa intorno a sé mette a contatto i termini di una cultura e di una società che non erano mai venuti a capo di se stessi, perché sempre posti in una relazione diretta di causa e effetto. La sua ideologia difatti non è un'operazione di tipo conoscitivo, ma metodologico che si realizza mediante un'assunzione personale, a livello di lucida paranoia, di questa antinomia; egli in definitiva rende possibile un certo numero di esperienze specifiche che permettono di risolvere questi conflitti enucleandoli e quindi di riorganizzarli su un piano diverso. Inoltre la carica simbolica di certi atti li rende idonei a costituire un linguaggio: egli dialoga con la cultura mediante operazioni concrete, veri e propri riti che attraversano la coscienza senza incontrare ostacoli. È quindi logico che nel demistificare una società in cui erano determinanti non tanto le sue caratteristiche quanto la condizione particolare degli "status sociali", l'ideologia dello strano dovesse appropriarsi anche di una tecnica dello spaesamento. Adesso, allora, non si tratta piú di reagire a delle situazioni rigidamente formaliste o strettamente contenutistiche attraverso la puntualizzazione ideologica degli stati di pensiero e degli atteggiamenti ora ludici e ironici ora sintomatici o razionalisti. Una vera e propria revisione degli strumenti linguistici frutto dell'impasse informale capovolge e fa rinascere le istanze dada da punti di tensione differenti e, soprattutto, ricrea — forse anche in opposizione con riviste come *Numero, Il Gesto, Esperienza moderna, Direzioni, Documento Sud, Azimuth* — una concretizzazione del dadaismo a livelli di apparizione mondana tali da autorizzare veramente a parlare di "neo-Dada". A Dada come stato d'animo si contrappone, anche se a un livello filologico diverso, un Dada di corrente, forse efficace quanto però lontano

à mettre en scène ses visions magiques et à les contrôler à travers un des tabous de la magie, le *furor mathematicus*. Et en contre-point, nous trouvons le désintéressement critique et l'absence d'idéologie de Turcato, qui deviennent, mais c'est là une qualité, labilité picturale: en une présence réduite, à peine esquissée, presqu'intime, il réalise l'invention formelle de cette anti-peinture qui reste un point de référence au milieu de cette débauche de peinture. Avec Rotella nous revenons à la chose qui "est" grâce à la violence immédiate, au geste qui réinvente un matériau particulier — l'affiche — en vue d'une iconographie périssable, une iconographie de chronique, liée aux mythes-coutumes du moment. Avec Manzoni nous arrivons à l'épilogue, ou si l'on veut au prologue des années soixante: le geste se dilate jusqu'à devenir la métaphysique de lui-même, mais ce faisant il impose la personne physique qui l'accomplit: "le *Rien* ne peut s'exprimer que comme réflexion de l'individualité".[21] L'idéologie de l'étrange que Manzoni, malheureusement trop tôt disparu, développe autour de lui, met en contact les termes d'une culture et d'une société qui n'étaient jamais parvenus à s'élucider parce que toujours mis en relation directe de cause à effet. Son idéologie, en effet, n'est pas une opération du domaine de la connaissance mais une opération méthodologique, qui se réalise au moyen d'une exhaltation personnelle, au niveau de la lucidité paranoïaque, de cette antinomie; en définitive il rend possible un certain nombre d'expériences spécifiques qui permettent de résoudre ces conflits en les énucléant, et ainsi de les réorganiser sur un plan différent. En outre la charge symbolique de certains actes, les rend idoines à la construction d'un langage: il dialogue avec la culture au moyen d'opérations concrètes, véritables rites qui traversent la conscience sans rencontrer d'obstacle. Il est donc logique que, démystifiant une société dans laquelle était déterminantes non seulement ses caractéristiques propres mais plutôt les conditions particulières des "status sociali", l'idéologie de l'étrange ait dû également s'annexer une technique du dépaysement.

Il ne s'agit donc plus, maintenant, de réagir contre des situations rigidement formalistes ou étroitement thématiques, à tra-

takes on a form of transience this being a merit after all. is thanks to the painter's duced, scarcely-outlined pr ence, that the formal inventi of this anti-painting takes plac the latter remains a point reference in the midst of much formal painting. With R tella we return to the thing th "is"—thanks to the violence fered, to the gesture that invents a particular material (t poster) for a transient icon graphy and chronicle of the tim bound up with their myths-cu customs. With Manzoni we rea the epilogue of the fifties, if you prefer, the prologue the sixties: the gesture swe into its own metaphysic, but doing so it imposes the physi person of the painter upon h work: "the *Void* cannot expre itself unless as a reflection individuality."[21] The ideology the strange that Manzoni, w unfortunately died young, dev oped around himself, brou into contact social and cultu terms that had never got throu to one another because they h always been seen in a dire cause-and-effect relationship. fact Manzoni's work is not activity of a cognitive kind, is of a methodological charact achieved by means of a perso assumption of this antinomy a lucid paranoiac level. He do after all make a certain numb of specific experiences possib which enable him to reso these conflicts by enucleati and re-organising them on a d ferent plane. Moreover, the sy bolic charge of certain a makes them suitable for t formation of a language. holds a dialogue with cultu through concrete activities th are genuine rites with a rig of way through the conscio ness. It follows logically that undeceiving a society (in whic not so much its characteristi as the special condition of "s cial status" was decisive), t ideology of the strange shou also take over a technique estrangement.

Thus it is now no longer question of reacting to rigid formalist situations or othe strictly concerned with content the reaction being through ide logical definitions of states mind or of attitudes that a now "ludic" and ironic or no symptomatic or rationalist. genuine revision of linguistic i struments is the fruit of the i passe of the *informel*. Such revision overturns and gives ne

Piero Manzoni

dalle ceneri di quell'araba fenice che sopravvisse al superamento dialettico delle prime avanguardie. Dunque, Dada è tutto, Dada è niente, Dada è neo-Dada, Dada è uno stato d'animo; vediamo l'evoluzione di quest'ultimo e per primo in un artista che, dopo tutto, apparentemente è anche neo-Dada, Tano Festa. Ma noi adesso pensiamo alle *Fresh Widow* dove un'esigenza di distacco si congela quasi in metafisica contemplazione, ai suoi obelischi, monumenti di misura a un ritrovato spirito critico e conoscitivo nei confronti di una realtà che è *tout court* anche cultura. Quella cultura, naturalmente, delle grandi lettere e dei particolari di propaganda di Schifano ma soprattutto delle accumulazioni metafisiche di Gianfranco Baruchello, e dei *Feigned Targets*[22] e dei *Mutica* di Gianni Emilio Simonetti.

Se fino ad ora le circostanze e le coincidenze sorgevano in ordine sparso, ora l'articolazione dialettica del dadaismo, inteso naturalmente nell'accezione particolarmente dilatata (o comunque organizzata nel tempo) che noi abbiamo usato e che non è tuttavia quella del neo-Dada, con le strutture culturali si manifesta a dei livelli che solo mezzo secolo di storia, cioè di distacco, possono spiegare sintatticamente. L'operazione, adesso, è diventata fredda, lucida, distaccata ed ha anche riconquistato il genere — la pittura — cioè la poeticità.

Esiste in Baruchello una operazione primaria, una comunicazione di messaggi in chiave tale che il gioco dei significati, sfruttando le stesse strutture culturali, forza chi guarda a sottomettersi al "suo" codice. Non è piú l'autore ad adeguarsi alla situazione mondana, ma il mondo deve, se vuol restare al gioco, impadronirsi prima di queste strutture di pensiero. A questo punto non è piú possibile che ne rimanga immune. Ne uscirà assalito, coinvolto, inquinato. L'esordio di una cultura si riconosce qui, nelle pile di citazioni sottaciute, di richiami a livello subconscio dove la chiave surreale convive con il gesto liquidatorio; una situazione rivissuta intimamente in coerenza pacifica con la cultura che diviene gesto lirico e delirante. Dunque l'operazione di Baruchello è un'operazione che mira, attraverso il gesto, ad ottenere il massimo scarto a suo favore, partendo da una regolarità stavers la ponctualisation idéologique des états mentaux et des attitudes tantôt ludiques et ironiques, tantôt symptômatiques ou rationnalistes. Une véritable révision des instruments linguistiques fruit de l'impasse informelle, renverse et fait renaître les instances dada à des points de tension différents, et surtout recrée — peut-être aussi en opposition avec des revues comme *Numero, Il Gesto, Esperienza moderna, Direzioni, Documento Sud, Azimuth* — une concrétisation du dadaïsme à un niveau formel et mondain, tels qu'on pourrait être autorisé à parler de néo-Dada. À Dada comme état d'âme s'oppose, même s'il est à un niveau philologique différent, un Dada de mouvement peut-être efficace bien que loin des cendres du phenix arabe qui avait survécu au dépassement dialectique des premières avant-gardes. Donc, Dada est tout, Dada n'est rien, Dada est néo-Dada, Dada est un état d'esprit; voyons l'évolution de ce dernier et tout d'abord chez un artiste, qui apparemment est également néo-dada, Tano Festa. Mais nous pensons aux *Fresh Widow* où une exigeance de détachement se glace presque en une contemplation métaphysique, à ses obélisques, monuments de mesure à un esprit critique et de connaissance retrouvé, vis-à-vis d'une réalité qui est, tout court, aussi la culture. Naturellement la culture des grandes lettres et des détails de réclames de Schifano, mais surtout des accumulations métaphysiques de Gianfranco Baruchello, et des *Feigned Targets*[22] et des *Mutica* de Gianni Emilio Simonetti.

Si auparavant les circonstances et les coïncidences apparaissaient d'une manière dispersée, maintenant l'articulation dialectique du dadaïsme, entendu naturellement dans l'acception particulièrement large (de toute façon organisée dans le temps) que nous avons utilisée mais qui n'est toutefois pas celle du néo-Dada, avec ses structures culturelles, se manifeste à des niveaux, que seul un demi siècle d'histoire, c'est-à-dire de recul, pourront expliquer syntaxiquement. L'opération, maintenant, est devenue froide, lucide détachée, et a aussi reconquis le genre — la peinture — c'est-à-dire la qualité poétique. Il existe chez Baruchello une opération primaire, une communication de messages chiffrés tels que le jeu des signifiants exploitant les structures culturelles mêmes,

birth to Dada claims as a result of differing points of tension. Above all it recreates—perhaps even in opposition to reviews such as *Numero, Il Gesto, Esperienza moderna, Direzioni, Documento Sud*, and *Azimuth*—a concretisation of Dadaism at the level of social and formal appearances such as really justify the use of the term "neo-Dada." Even though at a different level philologically, Dada as a state of mind can be seen in contrast to Dada as a trend. And perhaps it is effective to precisely the extent that it is far-removed from the ashes of the phoenix that rose from the first avant-gardes' dialectical process of renewal.

Thus, Dada is everything, Dada is nothing, Dada is Neo-Dada, Dada is a state of mind; let us consider the development of the latter case, first of all in an artist who is, in any case, apparently also Neo-Dada: Tano Festa. We are at this moment thinking of his *Fresh Widow* works, where a need for detachment is frozen almost into metaphysical contemplation, and of his obelisks, which are monuments to a refound critical and cognitive spirit towards reality that is also culture *tout court*. This, of course, is the culture of Schifano's large letters and his publicity details, but above all of Gianfranco Baruchello's metaphysical accumulations, and of Gianni Emilio Simonetti's *Feigned Targets* and *Mutica*.

So far circumstances and coincidences concerning Dada have arisen haphazard. And now Dada's dialectical articulation (in the particularly wide sense that we have used, of course, and which is not that of Neo-Dada) reveals itself with its cultural structures at levels that only a half-century of history, i.e. of detachment, can explain syntactically. Dada activity has now become cold, lucid, and detached. It has also reconquered the genre—painting— i.e. its poetic character.

In Baruchello there is a primary operation: the communication of messages in such a way that the play of meanings—exploiting the cultural structures themselves—forces the spectator to submit to the artist's personal code. It is no longer the artist who adapts himself to the wordly situation; the spectator himself must first master this structure, this mode of thought, if he wants to follow what is happening. At this point it is no longer possible to remain

tisticamente già scontata, scoper-
a quel tanto da non farci pren-
dere sul serio gli usi e le manu-
tenzioni necessarie è che, inevi-
tabilmente, ci trascinerebbe ver-
so una verifica incerta.[23]
Nell'operazione di Simonetti in-
vece le *rules of the game* funzio-
nano in senso opposto, cioè in
senso riduttivo, rispetto allo scar-
to funzionale con la cultura. L'ap-
prossimazione, operando una ve-
rifica storica sul piano sostan-
ziale, garantisce l'approccio for-
male; in questo modo l'invenzio-
ne linguistica appare tanto vici-
na al patrimonio acquisito da
passare inosservata ed è subito
trasformata in citazione, in *non-*

force celui qui les regarde à se soumettre à son code. Ce n'est plus à l'auteur de s'adapter à la situation du monde ambiant, c'est au monde qui doit, s'il veut rester dans le jeu, d'accepter d'abord ces structures de pensée. Au point où nous en sommes il ne peut pas ne pas participer. Il sortira assailli, pris, contaminé. La naissance d'une culture se reconnaît là, aux piles de citations sous-entendues, de rappels au niveau subconscient où la clé surréelle coexiste avec le geste liquidateur; une situation revécue intimement en cohérence pacifique avec la culture qui devient un geste lyrique et

immune. To pass through this structure is to have become involved, assaulted and contaminated. The beginnings of a culture can be recognised here in Baruchello's work—in the heaps of unstated quotations, of references on a subconscious level where the surreal cohabitates with the liquidating gesture. It is a situation that is intimately re-experienced in a way that is calmly consistent with culture and society—a situation that becomes a gesture both lyrical and delirious. Thus Baruchello's procedure aims through gesture, at obtaining the greatest differential in his favour by starting out

Baruchello: La révision du procès, 1962

sense, in materiale apparentemente anonimo. I quadri della serie dei *Feigned Targets* — spesso esposti con nomi d'occasione, mistificati, trasformati, modificati secondo l'uso e le circostanze, distrutti e rifatti, scambiati nei titoli — tendono a saturare la mimesi con Dada oltre la poetica fino alle radici della polemica. Così i *Mutica*, partiture di musica muta, spaccati di racconti precipitati in una verticalità senza dimensione temporale, accadimenti mentali, e non da ultimo "fatti di pittura" con possibili soluzioni di lettura a piú livelli e con una struttura emergente di voluto equilibrio.

E poi veramente esistito Dada in Italia? "Con lo scettico che metteva in dubbio la realtà del moto, il filosofo non usava altro argomento che quello di rizzarsi sulle gambe e mettersi ad andare su e giú per la stanza. Allo stesso modo mio zio Tobia non faceva altro, per dimostrare che il suo era un vero dada, che montargli in groppa e farlo andare, lasciando che il mondo dopo quella prova, risolvesse la questione come meglio credeva." [24] Così anche noi sospenderemo momentaneamente la *querelle* e faremo nostra l'idea di contraddizione tanto cara a Tzara, considereremo il problema nella sua primitiva esistenza, prima cioè che un'eventuale incoerenza o l'idea stessa di contraddizione affiori; quindi, da un punto di vista sincronico, al di fuori di una situazione storica specifica che ne giustifichi il funzionamento. Abbiamo seguito difatti un tipo di ricognizione empirica, e la definizione — se di definizione dobbiamo parlare — di ciò che è stato Dada in Italia è un'accumulazione: accumulazione di gesti, scritti, opere da un lato; dall'altro di immagini che la cultura e la società si sono fatte di quello che va sotto il nome di dadaismo. Ne consegue che il problema dell'antologizzazione ha impedito di approfondire certe indagini critiche,[25] cioè la ricognizione lineare ha forse qualche volta ostacolato la ricognizione verticale, e tutto questo non è solo un caso. E allora? What shall we do? ExCuRsIons & VisitE(Z)s "DADA"!

délirant. L'opération de Baruchello est donc une opération qui vise à obtenir, à travers le geste, le maximum d'écart en sa faveur, partant d'une régularité statistiquement déjà escomptée, découverte de manière à ne pas nous en faire prendre au sérieux les utilisations et les maniements nécessaires, et nous acheminant inévitablement vers une vérification incertaine.[23]

Dans l'opération de Simonetti, au contraire, les règles du jeu fonctionnent en sens opposé, c'est-à-dire dans un sens réductif, par rapport à l'écart fonctionnel avec la culture. L'approximation, opérant une vérification historique sur le plan substantiel, garantit l'approche formel; l'invention linguistique apparaît alors si voisine du patrimoine acquis qu'elle pourrait passer inaperçue, et est aussitôt transformée en citation, en non-sens, en matériel apparemment anonyme. Les tableaux de la série des *Feigned Targets* — souvent exposés sous des noms de rencontre, mystifiés, transformés, modifiés suivant l'usage et les circonstances, détruits et refaits, changés de titre — tendent à saturer la mimesis avec Dada au-delà de la poétique, jusqu'aux racines mêmes de la polémique. Ainsi les *Mutica*, partitions de musique muette, coupes de récits précipités dans une verticalité sans dimension temporelle, événements mentaux, et, non pas en dernier lieu, "faits de peinture" avec une possibilité de lecture à plusieurs niveaux et avec une structure émergeante d'équilibre voulu.

Dada a-t-il vraiment existé en Italie? "Avec le sceptique qui doutait de la réalité du mouvement, le philosophe n'usait pas d'autre argument que de se lever et de marcher à travers la chambre. De la même manière mon oncle Toby, ne faisait rien d'autre que d'enfourcher son dada, afin de montrer qu'il s'agissait bien d'un vrai dada, puis il s'en allait, laissant chacun résoudre la question de son mieux." [24] Ainsi, nous suspendrons de même momentanément la querelle et nous ferons nôtre l'idée de contradiction si chère à Tzara, nous considérerons le problème dans sa situation primitive, c'est-à-dire avant qu'une éventuelle incohérence ou l'idée même de contradiction ne se soit fait jour; donc d'un point de vue synchronique, en dehors d'une situation historique spécifique qui en justifie le fonctionnement. Nous avons suivi, en effet

from a regularity that is already statistically discounted, revealed just enough to keep us from taking the necessary usage and maintenance seriously. It is a procedure that inevitably leads us towards an uncertain verification.[22] On the other hand, in Simonetti's work the rules of the game operate in the opposite direction—towards the reduction of the cultural differential. Such a reduction guarantees a formal approach by means of an historical check on the plane of the substantial. Thus the linguistic invention appears so close to what has been inherited that it passes unnoticed and is at once transformed into quotation, into nonsense and apparently anonymous material. The pictures in the *Feigned Targets* series tend to saturate mimesis with Dada, going beyond the poetic to the roots of the polemic. They are often exhibited with names chosen for the occasion and are mystified, transformed and modified according to use and circumstances or destroyed and remade with their titles exchanged. Likewise his *Mutica* series consisting of sheets of mute music, cross-sections of narrative events precipitated into the vertical without any temporal dimension, mental events, and last but not least "facts of painting" with polyvalent readings and with an emergent structure of willed equilibrium.

Has Dada ever really existed in Italy then? "... as the Philosopher would use no other argument to the Sceptic, who disputed with him against the reality of motion, save that of rising up upon his legs, and walking across the room;—so would my uncle Toby use no other argument to prove his Hobby-Horse (Dada) was a Hobby-Horse indeed, but by getting upon his back and riding him about;—leaving the world, after that, to determine the point as it thought fit." [23] Thus we too for a moment will forgo the argument and take over the idea of contradiction that Tzara was so fond of. We will consider the problem in its basic form before any eventual incoherence or the very idea of contradiction has time to arise. Thus we are speaking from a synchronic point of view, outside any specific historical situation that might justify Dada's articulation. We have in fact moved through a series of empirical recognitions and the definition—if we must talk of definitions—of what Dada has been in Italy is

1 Laurence Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, Einaudi, Torino, 1958. (Questa, come molte altre citazioni di questo lavoro,

168 Simonetti: All-Dada, 1961-62

è tratta dalle opere dello Sterne che, dopo aver inventato la più borghese delle parole: *sentimental*, inventò anche lo stato d'animo per scavalcarla: cavalcare un dada di legno.)

2 Nel 1917, in occasione di una nuova collaborazione fra Hugo Ball e Tzara per trasformare il magazzino d'un mercante d'arte in una Galerie Dada, vennero intraprese delle trattative per la vendita di opere dei futuristi in Svizzera, mentre lo stesso Marinetti è ancora rappresentato alla Sturm Soirée (14 aprile). Sarà dopo la partenza definitiva di Ball che gli screzi assumeranno una vera e propria configurazione ideologica (v. nota 4).

3 Questa, e la successiva citazione, sono tratte dalla Conferenza su Dada tenuta da Tristan Tzara al Bauhaus di Weimar il 23 settembre 1922; qui in: Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Torino, 1964, p. 113.

4 E logico allora che Tzara scrivesse a Picabia: "Sappiamo bene che il futurismo è un'imbecillaggine. Ma ha letto *Il Fut. prima, durante e dopo la guerra*? Marinetti non si vergogna a scrivere: Il Futurismo nato *undici anni fa*! Immaginatevi voi!! che i d i o t i ! Il anni!" (corrispondenza Picabia - Tzara - Picabia in: Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Parigi, 1965, p. 485).

5 E soprattutto verso quest'ultimo che, a nostro avviso, dovrebbe orientarsi un'analisi che mirasse a rilevare le confluenze sintattiche del dadaismo con la pittura italiana di quegli anni, in particolare con Prampolini. Basti pensare che nel solo anno 1917 riproduzioni di sue opere compaiono su *Arte nostra*, *Noi*, *Le Pagine*, e che espone nel mese di giugno a Palermo, assieme a Prampolini, al Kursaal Biondo. Dunque, istintivamente, ancora una volta, ci si rivolgeva a chi, pur praticando l'astrazione come affrancamento dai pregiudizi percettivi, tendeva a ritornare a un'arte come "laboratorio di idee formali".

6 Che nessuno in Italia si fosse spinto così lontano, lo riconosceva anche Tzara: "Caro signore — gli scrive da Zurigo il 18/2/1917 — ho ricevuto la vostra amabile lettera e il vostro manoscritto che pubblicherò alla prima occasione. L'Esposizione è già chiusa, a Zurigo; i vostri quadri figureranno durante il mese di marzo a Basilea. Apprezzo molto la vostra sincera temerità e il vostro coraggio, di cui Janco è meravigliato..." (la mostra di cui si parla è la Mostra Dada, tenuta alla Galerie Corray nel gennaio-febbraio 1917). Cfr.: Vittorio Orazi, "Tzara a Prampolini", *La Fiera Letteraria*, Roma, 9 aprile 1961, p. 3.

7 *Dadaistiches manifest*, in *Dada Almanach*, Berlino, 1920.

8 Il sommario dei tre numeri della rivista e la ristampa del n. 2 sono stati da noi presentati sul *Marcatré*, nn. 15/16/17, Milano, 1965, pp. 302-317, al quale rimando.

9 Aldo Fiozzi è nato a Mantova nel 1896 e morto a Milano nel 1941.

10 Tristan Tzara, *Manifesto Dada 1918*; *op. cit.*, 1964, p. 36.

11 Così si chiamava una prima serie di quadri databili al 1915-18, mentre le opere del periodo successivo presero il nome di *Tendenze di astrattismo mistico*.

une méthode empirique, et la définition — s'il faut parler de définition — de ce qu'à été Dada en Italie, est faite par accumulation: accumulation de gestes, d'écrits, d'œuvres, d'un côté; de l'autre, des images que la culture et la société se sont faites de ce que recouvre le nom de dadaïsme. Il en résulte que le problème de l'anthologisation a empêché d'approfondir certaines recherches critiques,[25] en d'autres mots que l'exploration linéaire a quelquefois empêché l'exploration verticale, et tout cela n'est pas seulement fruit du hasard. Et alors? What shall we do? ExCuRsIons & VisitE(Z)s "DADA"!

1 Laurence Sterne. *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, Einaudi, Torino, 1958. (Cette citation, comme beaucoup d'autres de cet ouvrage, est tirée des œuvres de Sterne, qui après avoir inventé le plus bourgeois des mots: *sentimental*, inventa aussi l'état d'esprit qu'il fallait pour le dépasser: chevaucher un dada de bois.)

2 En 1917, à l'occasion de la nouvelle collaboration entre Hugo Ball et Tzara, qui devaient transformer le magasin d'un marchand de tableaux en Galerie Dada, des tractations furent entreprises pour la vente d'œuvres futuristes en Suisse, tandis que Marinetti est encore représenté à la Sturm Soirée (14 avril). Ce sera après le départ définitif de Ball que les dissensions prendront véritablement une forme idéologique (voir note 4).

3 Cette citation, ainsi que la suivante, sont tirées de la Conférence sur Dada faite par Tristan Tzara au Bauhaus de Weimar le 23 septembre 1922; ici dans: Tristan Tzara, *Sept Manifestes Dada Lampisteries*, Pauvert, Paris, 1963, pp. 140, 141.

4 Il est logique, alors, que Tzara écrive à Picabia: "Nous savons bien que le futurisme est une imbécilité. Mais avez-vous lu *Le Fut. avant, pendant et après la guerre*? Marinetti ne se gêne pas d'écrire: Le Futurisme, né il y a *onze ans*! Imaginez-vous! quels i d i o t s ! 11 ans! (Correspondance Picabia - Tzara - Picabia dans: Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, 1965, p. 485).

5 C'est surtout vers ce dernier que, à notre avis, devrait s'orienter une analyse qui vise à relever les confluences syntaxiques entre le dadaïsme et la peinture italienne de ces années-là, et en particulier celle de Prampolini. Il suffit de penser que pendant la seule année 1917, des reproductions de ses œuvres paraissent dans *Arte nostra*, *Noi*, *Le Pagine*, et qu'il expose avec Prampolini, à Palerme en juin, au Kursaal Biondo. Donc, encore une fois, instinctivement, on s'adressait à celui qui, bien que pratiquant l'abstraction en tant qu'affranchissement des préjugés perceptifs, tendait à retrouver un art comme laboratoire d'idées formelles.

6 Tzara reconnaissait lui-même que personne, en Italie, n'était allé aussi loin: "Cher Monsieur — lui écrit-il de Zürich le 18/2/1917 — j'ai reçu votre aimable lettre et votre manuscrit que

a matter of accumulation:—an accumulation of gestures, writings, and works, on the one hand, and on the other, an accumulation of images that culture and society have made themselves of what goes under the name of Dadaism. It follows that the problems of anthologising have been a hindrance to going into certain critical questions more profoundly,[24] i.e. our linear survey has sometimes hindered a vertical treatment perhaps—and all this is not simply a matter of chance. And so? What shall we do? ExCuRsIons & VisitE(Z)s "DADA"!

1 Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.*, Encyclopedia Britannica edition, Chicago. (This quotation, like others in the article, comes from Sterne, who, after inventing the most bourgeois of words: "sentimental," also invented the state of mind for supplanting it: riding a wooden Hobby-Horse, a Dada.)

2 In 1917, on the occasion of a new collaboration between Hugo Ball and Tzara with the aim of transforming an art-dealer's storeroom into a Galerie Dada, negotiations were begun for the sale of Futurist works in Switzerland, while Marinetti's works were still being presented at the Sturm Soirée (14th April). It was to be after Ball's final departure that the differences of opinion finally assumed a really ideological form. (See note 4.)

3 This and the following quotation are taken from Conférences sur Dada given by Tristan Tzara at the Bauhaus in Weimar, 23rd Sept. 1922; the English source is: *The Dada Painters and Poets, An Anthology*, Robert Motherwell (ed.), New York, 1951, pp. 248-250.

4 It was logical then that Tzara should write to Picabia: "We know very well that Futurism is an imbecility. But have you read *Futurism Before, During and After the War*? Marinetti does not blush at writing: Futurism born *eleven years ago*! Imagine that!! What i d i o t s ! 11 years!" (Correspondence between Picabia and Tzara in: Michel Sanouillet, *Dada in Paris*, publ. Pauvert, Paris, 1965, p. 485.)

5 In our opinion it is above all towards the latter that one should direct any analysis that aims to bring out the syntactical influence of Dada on Italian painting in these years, in particular on Prampolini. Suffice it to say that in 1917 alone, reproductions of his works appeared in *Arte nostra*, *Noi*, *Le Pagine*, and that he exhibited at the Kursaal Biondo together with Prampolini. Thus once again one instinctively turns to an artist who, even through practising abstraction as release from prejudices of perception, tended to return to an art that was "a laboratory of formal ideas."

6 Tzara too recognised that nobody in Italy had gone so far: "Dear Sir," he wrote from Zürich, 18/2/1917, "I have received your kind letter and your manuscript, which I will publish

12 Di piú Evola aveva già pronto il menabò di un numero unico di una rivista *Malombra* dedicato a Dada (n. 8, giugno 1921 esce all'ora del the) il cui sommario comprendeva: "poemi disegni teorie di Arp Damiodes De-Robal De Torre Evola Parnak Prampolini Ribemont-Dessaignes".

13 Evola se ne ricorda qualcuna: da "défense d'entrer aux journalistes" a "je voudrais coucher avec le Pape, vous ne comprenez pas moi non plus, oh! comme c'est triste" (di Tzara), o ancora "D'Annunzio è un grande imbecille", "Marinetti è un piccolo imbecille", per finire con un "Non vi consiglio di leggere questi aforismi."

14 *La parole obscure du paysage intérieur*, dove anch'egli sosteneva una parte.

15 "E I DADA? — Da quando il milionario Picabia ha lasciato il gruppo dadaista, con la nota lettera ai giornali di Parigi, — non riceviamo piú le pubblicazioni e gli stampati della propaganda dadaista. Per conto suo Julius Evola, il pittore romano, dichiara di aver rinunciato all'arte sprofondandosi nelle piú truculente speculazioni filosofiche. Altri dicono, invece, ch'egli studi, severamente questa volta, per laurearsi ingegnere. (Mi aveva infatti promesso, il giovincello, che per quest'epoca si sarebbe ucciso. Con la rivoltella, egli intendeva sin allora. Ha cambiato solo il mezzo, però la parola l'ha mantenuta. Bravo. Et voilà!)
Da *Cronache d'attualità*, Roma, agosto, settembre, ottobre 1921, p. 8. Archivi Bragaglia, Raccolta A.V.B.

16 Werner Hofmann, *La pittura del XX secolo*. Traduzione italiana con prefazione di Enrico Crispolti, Bologna, 1964, p. 40. Invece per una giustificazione strutturale della citazione rimandiamo alla citazione di testa di questo articolo.

17 In italiano nel testo.

18 Lettera di Tzara a Doucet. In: Michel Sanouillet, *op. cit.*, 1965, pp. 570,71.

19 Per una cronistoria di questo movimento vedi: Tristan Sauvage, *Arte Nucleare*, Galleria Schwarz, Milano, 1962. Per i gruppi precedenti vedi: Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz Editore, Milano, 1957.

20 Tristan Sauvage, *op. cit.*, 1962, p. 140.

21 Tristan Tzara, *op. cit.*, 1964, p. 137.

22 La traduzione italiana piú vicina al senso di questa espressione potrebbe essere "obiettivi simulati".

23 Pensiamo, in questo momento, alle sue accumulazioni di libri ma anche alle opere successive, e al suo film intitolato appunto *La verifica incerta*.

24 Laurence Sterne, *op. cit.*, p. 63.

25 Cosí come l'economia della trattazione ci ha impedito di riservare ai singoli artisti lo spazio che avremmo voluto dedicare loro.

je publirai à la première occasion. L'Exposition est déjà fermée à Zürich; vos tableaux figureront pendant le mois de mars à Bâle. J'apprécie beaucoup votre témérité sincère et votre courage, dont Janco est émerveillé . . . (l'exposition dont il est question est l'exposition Dada, faite à la Galerie Corray en janvier-février 1917). Voir: Vittorio Orazi, "Tzara à Prampolini", *La Fiera Letteraria*, Rome, 9 avril 1961, p. 3.

7 *Dadaistiches manifest*, dans *Dada Almanach*, Berlin, 1920.

8 Les sommaires des trois numéros de la revue et la réimpression du No. 2, ont été présentés par nous-mêmes dans les numéros 15/16/17 de *Marcatré*, Milan, 1965, pp. 302-317 auxquels on peut se reporter.

9 Aldo Fiozzi est né à Mantoue en 1896 et mort à Milan en 1941.

10 Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*; *op. cité*, 1963, p. 24.

11 Ainsi s'appelait une première série de tableaux datables de 1915-1918, tandis que les œuvres de la période suivante se présenteront sous le nom de *Tendances d'abstraction mystique*.

12 Evola avait en outre déjà prête la maquette du numéro unique d'une revue *Malombra* consacrée à Dada (No. 8, juin 1921, sort à l'heure du thé), dont le sommaire comprenait: "poèmes dessins théories de Arp Damiodes De-Robal De Torre Evola Parnak Prampolini Ribemont-Dessaignes".

13 Evola s'en rappelle quelques-unes: de "défense d'entrer aux journalistes" à "je voudrais coucher avec le Pape, vous ne comprenez pas moi non plus, oh! comme c'est triste" (de Tzara), ou encore "D'Annunzio est un grand imbécile", "Marinetti est un petit imbécile", pour finir avec un "Je ne vous conseille pas de lire ces aphorismes."

14 *La parole obscure du paysage intérieur*", où il jouait lui-même un rôle.

15 "ET LES DADA? — Depuis que le millionnaire Picabia a quitté le groupe dadaïste avec sa lettre aux journaux parisiens — nous ne recevons plus les publications et les imprimés de la propagande dadaïste. En ce qui le concerne, le peintre romain Julius Evola, déclare avoir renoncé à l'art, s'enfonçant dans les spéculations philosophiques les plus truculentes. D'autres disent, au contraire, qu'il étudie, sérieusement cette fois, pour prendre son diplôme d'ingénieur. (Ce jouvenceau m'avait en effet promis, de se tuer pour cette date. Avec un revolver, entendait-il alors. Il a tenu parole, c'est seulement le moyen qui a changé.
Bravo. Et voilà!)"
De *Cronache d'attualità*, Rome, août, septembre, octobre 1921, p. 8. Archives Bragaglia, Collection A.V.B.

16 Werner Hofmann, *La pittura del XX secolo*. Traduction italienne de Enrico Crispolti, Bologne, 1964. p. 40. En ce qui concerne une justification structurale de la citation, nous renvovons à la citation en tête de cet article.

17 En italien dans le texte.

18 Lettre de Tzara à Doucet. Dans: Michel Sanouillet, *op. cité*, 1965, p. 570, 571.

as soon as I can. The Zürich exhibition is already over; your pictures will be shown during March in Basle. I very much appreciate your sincere temerity and your courage, which have amazed Janco . . . ." (the exhibition he mentions is the Dada Exhibition at the Galerie Corray, Jan-Feb. 1917). See Vittorio Orazi, "Tzara to Prampolini", *La Fiera Letteraria*, Rome, 9th April 1961, p. 3.

7 *Dadaistiches manifest*, *Dada Almanach*, Berlin, 1920. English source: *The Dada Painters and Poets*, *op. cit.*, 1951, p. 244.

8 A summary of the three numbers of the review and a reprint of the second number were presented by the present author in numbers 15/16/17 of *Marcatré*, Milan, 1965, pp. 302-317.

9 Aldo Fiozzi was born in Mantua in 1896 and died in Milan in 1941.

10 Tristan Tzara, *Dada Manifesto 1918*; *The Dada Painters and Poets*, *op. cit.*, 1951, p. 78.

11 This was the name given to a first series of paintings dating from 1915-1918—the following period's works were called *Tendencies of mystical abstraction*.

12 Moreover, Evola had already prepared a dummy for a single number of a review called *Malombra* and dedicated to Dada (No. 8, June 1921 comes out at teatime). The contents of this number included: "poems drawings theories by Arp Damiodes De-Robal De Torre Evola Parnak Prampolini Ribemont-Dessaignes."

13 Evola remembers some of these provocative quotations: from "défense d'entrer aux journalistes" to "je voudrais coucher avec le Pape, vous ne comprenez pas moi non plus, oh! comme c'est triste" (by Tzara), or "D'Annunzio is a great idiot," "Marinetti is a little idiot," and, finally, "I advise you not to read these aphorisms."

14 *La parole obscure du paysage intérieur*, in which he too took a part,

15 "AND THE DADAS?—Ever since the millionaire Picabia left the Dada group, with his famous note to the Paris newspapers—we no longer get the publications and printed matter of Dada propaganda. Julius Evola, the Roman painter, declares on his part to have given up art and has plunged into the most truculent philosophical speculations. Others say, however, that he is studying—seriously this time—for his engineering degree. (The young man had in fact promised me that by now he would have killed himself. With a revolver, his intention was. He's only changed the method but he's kept his word. Bravo. Et voilà!)"
From *Cronache d'attualità*, Rome, August, Sept., Oct. 1921, p. 8. Bragaglia files; collection: A.V.B.

16 Werner Hofmann, *Pittura del XX secolo*. Italian translation with preface by Enrico Crispolti, publ. Cappelli, Bologna, 1964, p. 40. But for a structural justification of the quotation we would refer the reader to the quotation that heads this article.

17 In Italian in the text.

18 Letter from Tzara to Doucet. In: Michel Sanouillet, *op. cit.*, 1965, pp. 570, 571.

19 Pour une chronique de ce mouvement, voir: Tristan Sauvage, *Arte Nucleare*, Galleria Schwarz, Milan, 1962, tandis que pour l'histoire des groupes cités plus haut, voir: Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milan, 1957.

20 Tristan Sauvage, *op. cité*, '62, p. 140.

21 Tristan Tzara, *op. cité*, '64, p. 137.

22 La traduction française la plus voisine de cette expression pourrait être "objectifs simulés".

23 Nous pensons à ses accumulations de livres mais aussi aux œuvres qui ont suivi, ainsi qu'à son film intitulé justement: *La verifica incerta*.

24 Laurence Sterne, *op. cité*, p. 63.

25 L'économie du développement, nous a également empêché de réserver à chaque artiste l'espace que nous aurions voulu lui consacrer.

Traduction française par Denise Madin Gentili.

19 For an historical record of this movement see: Tristan Sauvage, *Arte Nucleare*, publ. Galleria Schwarz, Milan, 1962. For the preceding groups see Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz Editore, Milan, 1957.

20 Tristan Sauvage, *op. cit.*, 1962, p. 140.

21 Tristan Tzara, *op. cit.*, 1964, p. 137.

22 We are thinking in this case of his accumulations of books but also of his later works as well as his film, which is in fact entitled: *La verifica incerta* (The uncertain verification).

23 Laurence Sterne, *op. cit.*, p. 291 (Bk. 1, chap. 24).

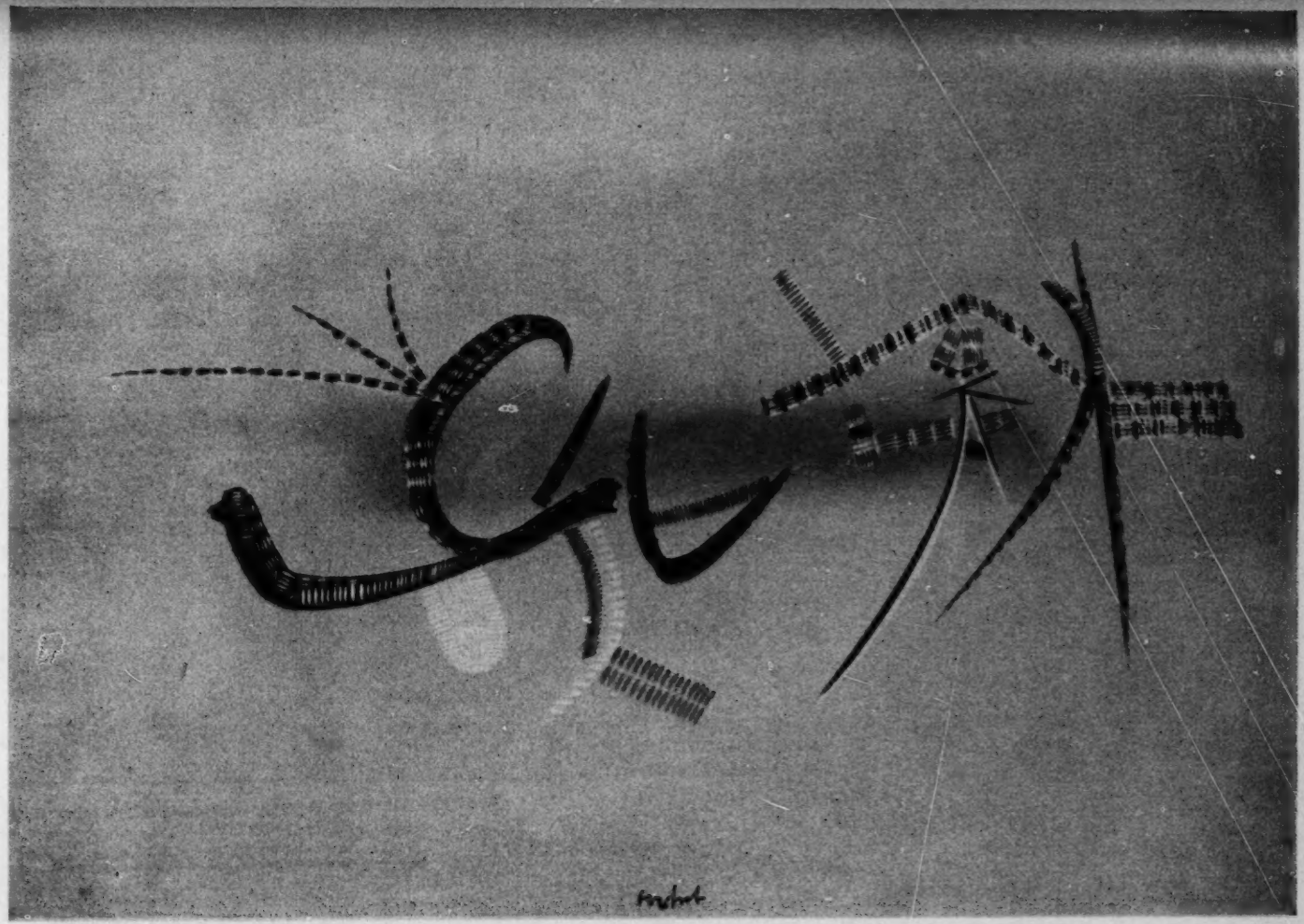
24 Just as for reasons of space we have not been able to give each separate artist the coverage we would have liked.

English translation by Geoffrey C. Hutchings.

122 R. Crippa: Moon Landscape, 1960

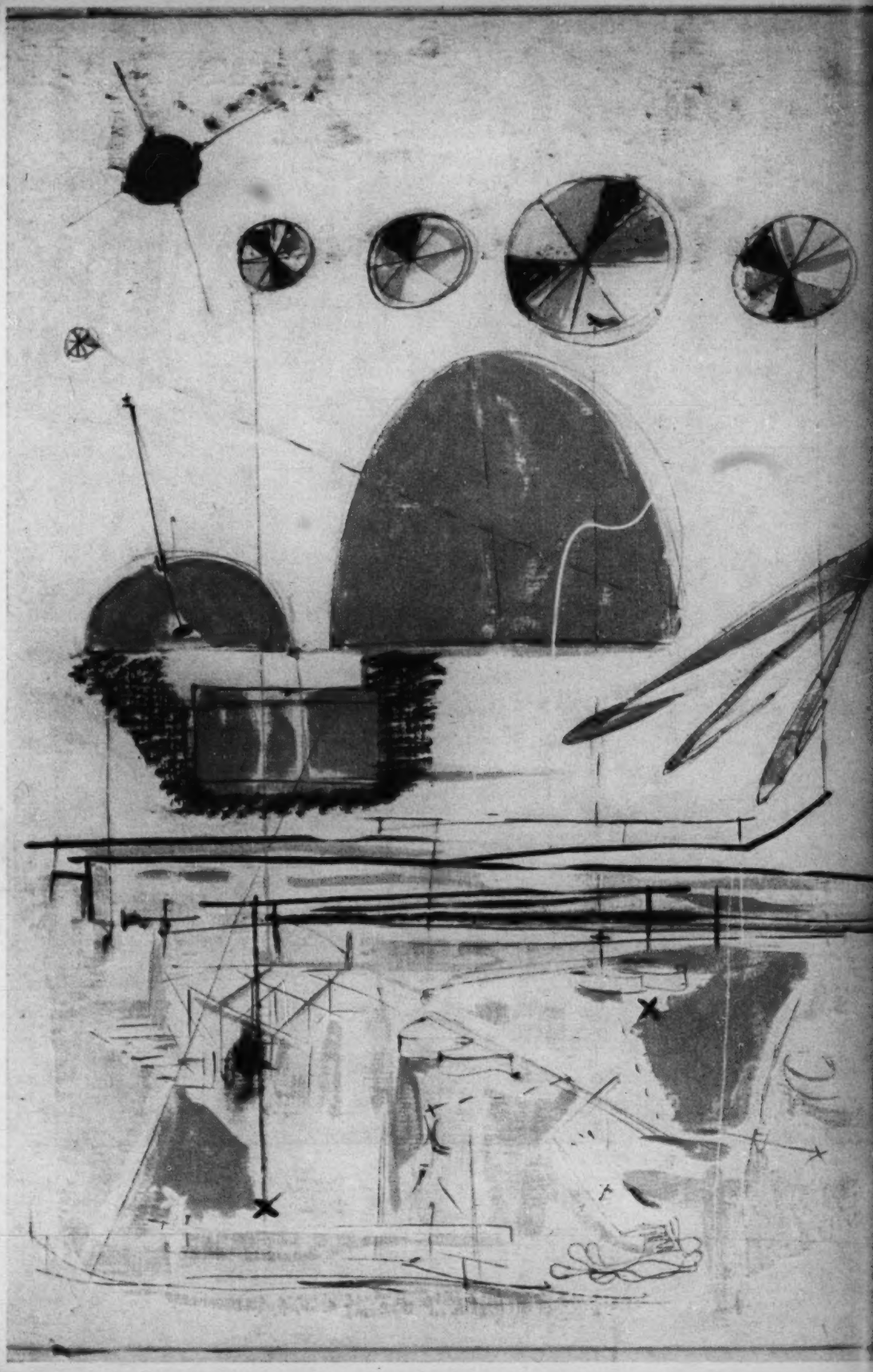
128 Enrico Baj: Generale, 1961

129 Enrico Baj: Mobiletto a due ante, 1961



133 Sergio Dangelo: Saut sur place, 1960

152 Mario Peraico: All'ombra della costellazione, 1961



166 Gianfranco Baruchello: La convenzione dei suoni, 1963

15 Dangelo: **Fece sicuro il gran patto d'amore, 1963**

121 R. Crippa: La rivolta degli intellettuali, 1960

119 Turcato: Composizione, 1961

110 L. Crippa: La sfollata, 1942

III L. Crippa: L'ultimo addio, 1943

ENRICO PRAMPOLINI

Ma è vietata severamente la Poesia, e gli occhi si appagano di quel che la vita disattenta regala: un titolo di vecchio giornale, una buccia d'arancio, una lacera *affiche* scarlatta, e le sognate tappezzerie ove alcioni destrissimi sostavano su ruscelli di madreperla accanto ai decorativi grovigli che la nostra geometrica fantasia districava con interesse.

Partiremo a mezzanotte, soldati dell'Impossibile, strappando al vecchio muro l'*affiche* come una bandiera sventolante, cammineremo in equilibrio sui fili saturi di vertiginosa elettricità, ci getteremo a capofitto nelle onde herziane, e navigheremo, e nuoteremo, e voleremo, sin che l'alba si dissolva come stelline nella via lattea e così finiamo, perle rapite agli abissi oceanici e disciolte in una coppa di nettare, senza diritto al mito eroico delle noiose costellazioni . . .

Eccoci alla totale sostituzione degli elementi convenzionali pittorici con elementi reali (oggetto-cosa) presi nella loro autenticità materiale e facendo bene inteso astrazione dal loro uso comune, dando vita insomma a frammenti di oggetti, coordinandoli nella loro efficienza plastico-architettonica (*ritagli di gior-*

Mais la Poésie est sévèrement défendue, et les yeux se contentent de ce que la vie, par inattention, peut offrir: le titre d'un vieux journal, une pelure d'orange, une *affiche* écarlate déchirée, et les tapisseries de rêves où des alcyons merveilleusement agiles s'arrêtent en des ruisseaux de nacre, auprès de broussailles décoratives que notre fantaisie géométrique se plaisait à débrouiller.

Soldats de l'Impossible, nous partirons à minuit, déchirant sur le vieux mur l'*affiche* comme un drapeau flottant au vent, nous marcherons en équilibre sur les fils saturés de vertigineuse électricité, nous nous jetterons la tête la première dans les ondes hertziennes, et nous naviguerons, nous nagerons, nous volerons, jusqu'à ce que l'aube nous dissolve tels de petites étoiles dans la voie lactée, et ainsi nous finirons, perles ravies aux abîmes océaniques et dissoutes dans une coupe de nectar, sans avoir eu droit au mythe héroïque des ennuyeuses constellations . . .

Nous voici arrivés à la substitution totale des éléments picturaux conventionnels par des éléments réels (objet-chose) pris dans leur authenticité matérielle, faisant abstraction, bien en-

But Poetry is strictly forbidden and the eye is satisfied with life's careless gifts: an old newspaper headline, orange peel, a torn scarlet poster, and the dreamt-of wallpapers where the most agile of kingfishers alight on mother-of-pearl streams next to decorative tangles that are unraveled with interest by our geometrical fancy.

We shall leave at midnight, soldiers of the Impossible, tearing the poster down from the old wall like a fluttering flag. We shall keep our balance walking on tightropes saturated with giddy electricity. We shall throw ourselves headfirst into the Hertzian waves and we shall swim, fly, sail till dawn dissolves us like points of stars in the Milky Way and thus we shall finish, pearls stolen from the ocean abysses and dissolved in a goblet of nectar, without any right to the heroic myth of the boring constellations . . . .

We have arrived at the total substitution of conventional pictorial elements by real ones (object-thing). The latter are taken over in their authentic material state and, let it be understood, divorced from their everyday use life, in fact, is given to fragments of objects by coor-

88 Prampolini: Composizione, 1914

nale, frammenti di oggetti, illustrazioni, cifre e lettere tipografiche, tela, cartone, rena) ...
Si esula completamente dalla pittura, valutata come composizione figurativa di forme colorate e intesa come rappresentazione della realtà su di una superficie piatta mediante canoni convenzionali, non è piú il soggetto rappresentazione che vale come oggetto (ragione del quadro), ma l'oggetto stesso nella sua pura realtà che vale come soggetto. Questo nuovo valore dato in pittura, agli elementi eterogenei, alla loro aggregazione, questa valutazione del lirismo che si sprigiona dalle singole cose e dalla disposizione del loro agglomeramento, la preoccupazione del volume e della costruzione, stabiliscono per la nostra sensibilità un nuovo schema teoretico d'arte pura, una nuova coscienza plastica ...

Noi, anno I, n. 1, giugno 1917.

tendu, de leur usage commun, donnant vie, en somme, à des fragments d'objets, en les coordonnant selon leur efficience plastico-architectonique (*coupures de journaux, fragments d'objets, illustrations, chiffres et lettres typographiques, toile, carton, sable*) ...
On s'éloigne complètement de la peinture, en tant que composition figurative de formes colorées, et entendue comme une représentation de la réalité sur une superficie plane suivant des canons conventionnels, ce n'est plus le sujet représentation qui vaut comme objet (raison du tableau), mais l'objet lui-même dans sa réalité pure, qui est valable comme sujet. Cette nouvelle valeur donnée en peinture aux éléments hétérogènes et à leur association, cet intérêt porté au lyrisme qui se dégage de chacune des choses et de leur agglomération, la préoccupation du volume et de la construction, établissent pour notre sensibilité une nouvelle perspective théorique d'art pur, une nouvelle conscience plastique ...

Noi, 1ère année, No. 1, juin 1917.

Traduction française par Denise Madin Gentili.

dinating them in their efficient plastic-architectural rôles (*newspaper-cuttings, fragments of objects, illustrations, typographical numbers and letters, canvas, cardboard, sand*) ....
This is quite beyond painting seen as figurative composition with coloured forms and considered as a representation of reality on a flat surface by means of conventional canons. It is no longer the representational subject that has value as an object (the *raison d'être* of the painting) but the object itself in its pure reality that has value as a subject. This new value given in painting to heterogeneous elements and their aggregation, this appraisal of the lyricism springing from single things and their combined arrangement, the concern with volume and construction mean for our sensibilities the establishment of a new theoretical pattern of pure art, a new plastic consciousness ....

Noi, 1st year, No. 1, June 1917.

English translation by Geoffrey C. Hutchings.

90 Evola: Paesaggio interiore (apertura del diaframma), 1920

JULIUS EVOLA

Arte è egoismo e libertà.
Sento l'arte come una elaborazione disinteressata, posta da una coscienza superiore dell'individuo, trascendente ed estranea perciò dalle cristallizzazioni passionali e di esperienza volgare.
Il sentimento estetico va posseduto come *ombra* mistica; dall'altro lato, come una vitale *Weltanschauung:* filosofia, arte, morale, esperienza volgare, scienza, tutto ciò deve esser fuso ed in uno risolto nella proprietà indeterminata del *momento* estetico. Esso si baserà sul *volere* fondamentale / pura volontà di vivere / anzi che sulla forma e sull'agitazione fenomenica.
La *sincerità* / egoismo passionale, umanità o brutalità: LEOPARDI, DANTE, DIONISIO / è categoria per cui l'arte diviene forma inferiore e pratica; ossia *non-arte.* Chi è sincero non è originale, né creatore; chi è sincero è *oggettivo,* è automa irragionevole di una forza scatenata / inerzia / di cui egli non sa nulla. Il valore *umano* che ne può derivare, è, implicitamente od esplicitamente, convenzionale.
Così il *genio* è una convenzionalità: il genio è una funzione della cultura e dell'educazione sentimentale, entrambi pratiche / pas-

L'art est égoïsme et liberté.
Pour moi l'art est comme une élaboration désintéressée de la conscience de l'individu, et de ce fait, transcendante et étrangère à toute cristallisation passionnelle et à toute expérience vulgaire.
Il s'agit de prendre possession du sentiment esthétique comme d'une *ombre* mystique; d'un autre côté, comme d'une *Weltanschauung* vitale: la philosophie, l'art, la morale, la vulgaire expérience, la science, tout doit se fondre, se résoudre, dans la propriété indéterminée du *moment* esthétique. Il sera basé sur le *vouloir* fondamental / pure volonté de vivre / plutôt que sur la forme et l'agitation phénoménique.
La *sincérité* / égoïsme passionnel, humanité ou brutalité: LEOPARDI, DANTE, DIONYSOS / est une catégorie au travers de laquelle l'art prend une forme inférieure et pratique; devient *non-art.* Qui est sincère n'est ni original, ni créateur; qui est sincère est *objectif,* est un automate privé de raison, mû par une force déchaînée / inertie / dont il ignore tout. La valeur *humaine* qui peut en découler est, implicitement ou explicitement, conventionnelle.
Le *génie* est donc conventionn-

Art is egoism and liberty.
I feel art to be a disinterested elaboration proposed by the individual's superior consciousness, and thus transcending and extraneous to the crystallisations of passion and vulgar experience.
Aesthetic feeling should be possessed like a mystic *shadow*—but, on the other hand, like a vital *Weltanschauung*: philosophy, art, morality, common experience, science, everything must be fused and resolved into one in the indeterminate propriety of the aesthetic *moment.* This will be based on the fundamental will / pure will to live / instead of on form and phenomenon agitation.
Sincerity / passionate egoism, humanity or brutality: LEOPARDI, DANTE, DIONYSIUS / is a category for which art becomes an inferior practical form—i.e. *non-art.* Whoever is sincere is neither original nor creative; whoever is sincere is *objective,* he is the unreasoning robot of an unrestrained force / inertia / that he knows nothing about. The *human* value that can derive from this is, implicitly or explicitly, conventional.
Thus *genius* is a conventionality: genius is a function of culture

sionali ed utilitarie /; ché altrimenti dovrebbe esser genio l'autore dei FANTÔMAS, e PONSON DU TERRAIL al luogo di MICHELANGELO e di WAGNER.

Necessità!: poter affermare dopo le determinazioni pratiche poste dalla cultura, che DANTE non è un genio, è assurdo come affermare che la somma degli angoli interni di un triangolo è differente da 180 gradi, dopo aver accettato il postulato di Euclide. L'universalità della comprensione del genio rispecchia l'universalità della cultura generica, inconsciamente passionale ed utilitaria: ossia un'incrostazione calcarea, senza che in nulla si possa parlare di reale necessità spirituale.

Ma pur possono esistere, con eguale legittimità, delle geometrie non-euclidee. Per me, ad esempio, son genio SCHÖNBERG e TZARA al luogo di WAGNER e DANTE.

Ad esser sincero, costa poco: si sa! Tutta la fatica è esprimere: ossia virtuosismo, abilità tecnica. Fatica ed è molto la bandiera agitata dal vento!

Ma occorre invece saper non vedere, non trovare, *non avere:* porsi nel nulla, freddamente, sotto una volontà lucidissima e chirurgica.

E questo è per la prima volta *creazione:* egoismo e libertà!

Il *nuovo* in arte! . . .

L'arte deve essere in mala fede. È più morale lucidarsi le unghie che far dell'arte; l'*espressione* d'arte, presso l'individuo sano, non può prendere mai tanto interesse quanto la scelta di calze di seta o di una cravatta. Evidentemente, perché disinteressata, l'arte deve esser priva di ogni contenuto usuale: in quanto esprime tutto, essa non deve significare nulla: non vi deve esser nulla da comprendere, nell'arte . . .

E così, dopo la convulsione isterica di umanità di RIMBAUD, / *alchimie du verbe* /, MALLARMÉ ed APOLLINAIRE vanno a socchiudere le porte di questo nuovo mondo; subito dopo irrompe la luce con TRISTAN TZARA e colla scuola, da lui fondata, del *dadaismo.* E qui l'arte ha, finalmente e per la prima volta, trovata la sua soluzione spirituale:[1] ritmi illogici ed arbitrari di linee, colori, suoni e segni che sono unicamente segno della libertà interioré e del profondo egoismo raggiunto; che non son mezzi che a se stessi; che non vogliono esprimere nulla, completamente.[2]

Qua e là è superata altresí la

nel: le génie est fonction de la culture et de l'éducation sentimentale, pratiques l'une et l'autre / passionnelles et utilitaires /; autrement dit, devraient être des génies l'auteur de FANTÔMAS et PONSON DU TERRAIL, et non pas MICHEL-ANGE et WAGNER. Mais il faut se rendre à l'évidence: affirmer, après les déterminations pratiques définies par la culture, que DANTE n'est pas un génie, est aussi absurde que d'affirmer, une fois accepté le postulat d'Euclide, que la somme des angles internes d'un triangle n'est pas égale à 180 degrés. L'universalité de la conception de génie reflète l'universalité de la culture, en général inconsciemment passionnelle et utilitaire: ou bien une incrustation calcaire, sans qu'on puisse, en aucun cas, parler de réelle nécessité spirituelle.

Mais il peut exister, avec une égale légitimité, des géométries non euclidiennes. Pour moi, par exemple, SCHÖNBERG et TZARA sont des génies, et non pas WAGNER et DANTE.

Il n'en coûte guère d'être sincère: ah si! Toute la difficulté de s'exprimer, la virtuosité, l'habileté technique. Et quelle fatigue d'agiter un drapeau au vent!

Mais il s'agit, au contraire, de savoir ne pas voir, ne pas trouver, *ne pas avoir*: se placer froidement dans le néant, dirigé par une volonté lucide, chirurgicale. Cela est pour la première fois *création*: égoïsme et liberté!

Le *nouveau* en art! . . .

L'art doit être de mauvaise foi. Il est plus moral de se polir les ongles que de faire de l'art; l'expression art, telle que l'entend un individu sain, ne pourra jamais prendre l'importance attachée au choix d'une paire de bas de soie ou à celui d'une cravate.

Évidemment, puisqu'il est désintéressé, l'art doit être privé de tout contenu usuel: devant tout exprimer, il ne doit rien signifier: en art, il ne doit rien y avoir à comprendre . . .

Et ainsi, après la convulsion humaine et hystérique de RIMBAUD / *alchimie du verbe* /, MALLARMÉ et APOLLINAIRE vont entr'ouvrir les portes de ce monde nouveau; après quoi la lumière fera aussitôt irruption avec TRISTAN TZARA et son école, le *dadaïsme.* Pour la première fois l'art aura trouvé sa solution spirituelle:[1] rythmes illogiques et arbitraires des lignes, couleurs, sons et signes, qui sont uniquement signe d'une liberté intérieure et d'un

and emotional experience, both practical / passionate and utilitarian /; because otherwise the author of FANTÔMAS and PONSON DU TERRAIL should be a genius instead of MICHELANGELO and WAGNER. Necessity!: to be able to assert after the practical resolutions offered by culture that DANTE is not a genius is as absurd as asserting that the sum of a triangle's angles is different from 180 degrees after accepting Euclid's postulate. The universal understanding of genius reflects universal general culture which is unconsciously passionate and utilitarian—i.e. a calcareous incrustation, without one being able to speak of a real spiritual necessity in anything.

But just as legitimately, non-Euclidean geometries can exist. For me for example, SCHÖNBERG and TZARA are geniuses instead of WAGNER and DANTE.

Being sincere costs little: we know! All the hard work is in expressing: i.e. virtuosity, technical skill. Hard work and it is very much the flag waved by the wind!

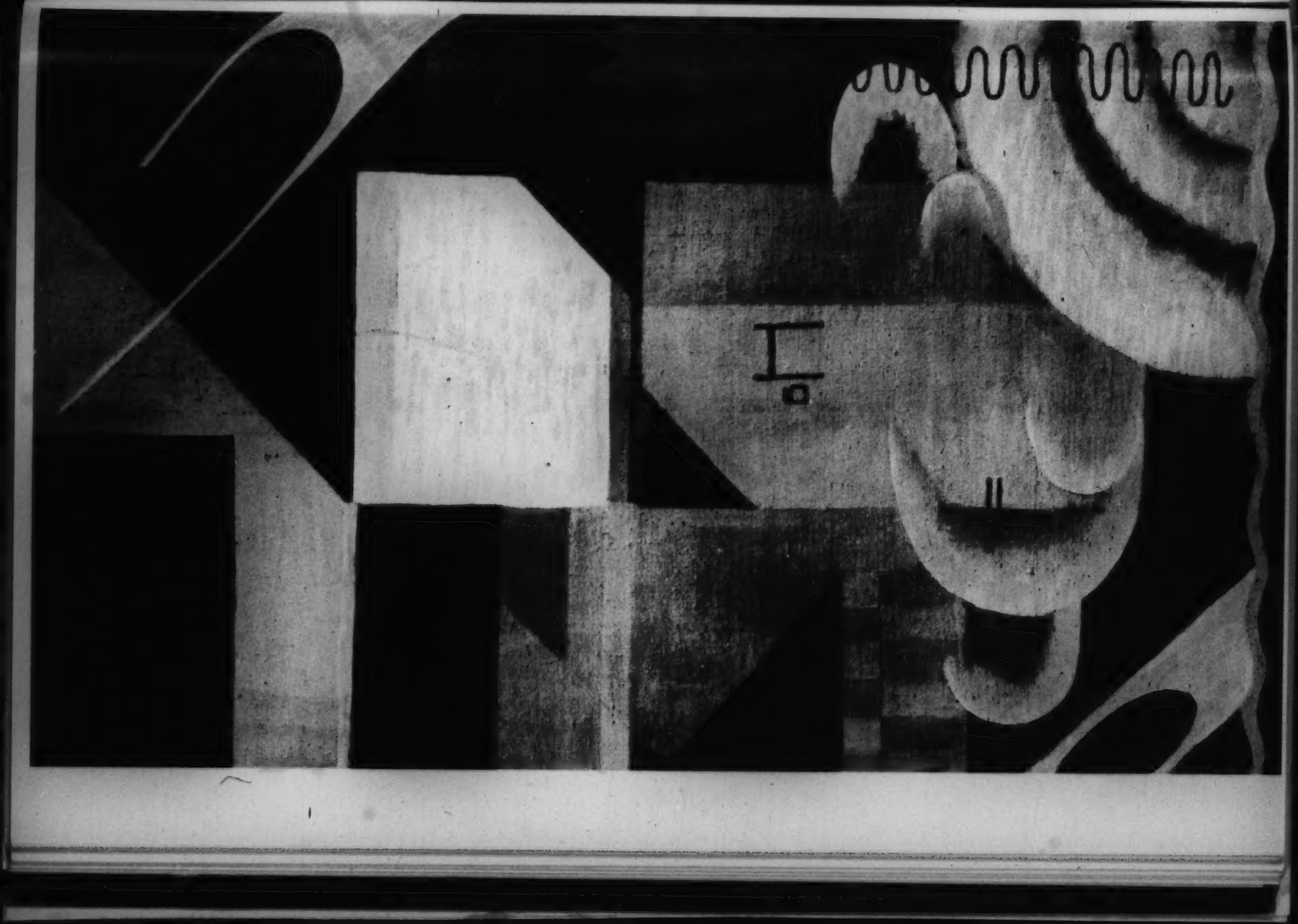
But instead one must know not to see, not to find, *not to have*: to place oneself in the void, coldly, under a steelbright surgical will. And this for the first time is *creation*: egoism and liberty! The *new* in art! . . . .

Art must be in bad faith. It is more moral to polish one's nails than to produce art; the healthy person can never take as much interest in the *expression* of art as in the choice of silk stockings or a tie.

Obviously, being disinterested, art must be devoid of all normal subject-matter: insofar as it expresses everything, it must not mean anything: there must be nothing to understand in art . . . .

And thus, after RIMBAUD's hysterical convulsion of humanity, / *alchimie du verbe* /, MALLARMÉ and APOLLINAIRE half-open the doors of this new world; immediately after, the light breaks through with TRISTAN TZARA and the *Dada* school founded by him. And here, at last and for the first time, art has found its spiritual solution:[1] illogical arbitrary rhythms of line, colour, sound, and sign that are a unique mark of the inner liberty and the profound egoism achieved; these things are no more than means to themselves; they do not want to express anything at all.[2] Here and there the very necessity of expression is overcome. Arbitrary and freakish acts are accom-

89 Evola: Paesaggio interiore, illuminazione, 1918 ▶



stessa necessità di espressione. L'arbitrio e il capriccio son realizzati: MARCEL DUCHAMP fa un quadro dada con una riproduzione della Gioconda con in piú un paio di baffetti e una formula chimica; FRANCESCO PICABIA fa una *Sainte-Vierge* colla macchia d'inchiostro di un calamaio rovesciato; un altro fa un poema col *défilé* delle 24 lettere dell'alfabeto.

Il *Manifeste Dada 1918* ed i *25 poèmes* di TRISTAN TZARA, i legni di HANS ARP rappresentano l'espressione dello stato piú alto di purità, di coscienza e di proprietà dell'intimo e profondo Io, che mai si sia avuto dall'inizio dei tempi fino ad oggi.

1 In via rigorosa, rimane ancora nel dadaismo attuale / 1920 / un'imperfezione di coscienza: i dada pensano di aver realizzata una purità vitale mentre, per l'abolizione delle categorie e dell'umanità, essi in realtà sono andati molto più oltre. Il dadaismo difetta dell'interpretazione mistica.
2 "Vous ne comprenez pas, n'est-ce pas, ce que nous faisons. Eh bien, chers amis, nous le comprenons encore moins." / Manifeste Dada 1920 / .

Julius Evola, *Arte astratta*, "Collection Dada Zürich", Casa editrice P. Maglione & G. Strini, Roma, 1920.

égoïsme profond enfin atteints: qui ne sont moyens que pour eux-mêmes; qui ne veulent absolument rien exprimer? Ici et là est également dépassée la nécessité d'expression elle-même. La fantaisie et le caprice sont réalisés: MARCEL DUCHAMP fait un tableau dada avec une reproduction de la Joconde ornée de moustaches et d'une formule chimique; FRANÇOIS PICABIA représente une *Sainte-Vierge* avec la tache d'un encrier renversé; un autre compose un poème avec le défilé des 24 lettres de l'alphabet.

Le *Manifeste Dada 1918* et les *25 poèmes* de TRISTAN TZARA, les bois de JEAN ARP, sont l'expression la plus haute de la pureté, de la conscience et de la possession du Moi intime et profond, qui ait jamais été atteinte au cours des temps.

1 D'un point de vue rigoureux, au sein du dadaïsme actuel / 1920 / demeure un défaut de conscience: Dada, pensant avoir réalisé la pureté vitale, est allé en réalité beaucoup plus loin, par l'abolition des catégories et de l'humanité. Le dadaïsme manque d'une interprétation mystique.
2 "Vous ne comprenez pas, n'est-ce pas, ce que nous faisons. Eh bien, chers amis, nous le comprenons encore moins." / Manifeste Dada 1920 / .

Julius Evola, *Arte astratta* ("Collection Dada Zürich." Casa editrice P. Maglione & G. Strini, Roma, 1920.

Traduction française par Denise Madin Gentili.

plished: MARCEL DUCHAMP makes a Dada picture with a reproduction of the Mona Lisa plus a little moustache and chemical formula; FRANCIS PICABIA makes a *Sainte-Vierge* with an ink-blot spilled from an ink-pot; another makes a poem with the *défilé* of the alphabet.

The *Dada Manifeste 1918* and TRISTAN TZARA'S *25 poems*, and HANS ARP'S wood compositions express the highest state of purity, consciousness, and propriety in the depth and intimacy of the Ego that has ever been represented from the beginning of time till now.

1 Strictly speaking, there is still an imperfection of consciousness in current Dadaism / 1920 /: Dada artist think they have achieved vital purity while in fact, with the abolition of categories and humanity, they have gone much farther. Dadaism is defective in its mystic interpretation.
2 "Vous ne comprenez pas, n'est-ce pas, ce que nous faisons. Eh bien, chers amis, nous le comprenons encore moins." / Manifeste Dada 1920 / .

Julius Evola, *Arte astratta*, ("Collection Dada Zürich.") Roma: Casa editrice P. Maglione & G. Strini, 1920.

English translation by Geoffrey C. Hutchings.

FARFA

PRIMO

L'odierna situazione della poesia è semplicemente meravigliosa, quando si pensi ch'essa sovrasta imperturbabile alla ciclopica crisi che fa spasimare tutto l'universo.

Fortune di politiche, di sistemi, di scambi, di monete, di schiatte, d'individui, crollano: la poesia resta.

È la pianta d'oro che in mezzo allo sconvolgimento generale oscilla soltanto per dire: No, non muoio.

Solo in essa esiste dunque l'inesausta linfa della piú formidabile forza di resistenza che si possa immaginare.

SECONDO

La tumultuaria e trepidante vita d'oggi, tonfa sul cervello dei poeti il suo ritmo furibondo in guisa che volersene sottrarre per partito preso, mi sembra oltre che esecrabile anche disonesto. Ma le sensibilità nuove che vi si manifestano possono avvertirle in pieno solamente i poeti d'avanguardia, parafulmini di tutte le folgori e straccarichi di nuovissima materia d'ispirazione e d'originali forme.

PREMIÈREMENT

La situation de la poésie est, aujourd'hui, tout simplement merveilleuse, quand on pense que celle-ci domine, imperturbable, la crise cyclopéenne qui fait souffrir tout l'univers.

Politiques, systèmes, échanges, monnaies, lignées, individus ont une fortune passagère: la poésie, elle, reste.

Elle est l'arbre d'or, qui au milieu du bouleversement général, oscille seulement pour dire: Non, je ne meurs pas.

C'est donc en elle seule qu'existe la lymphe inépuisée de la force de résistance la plus formidable que l'on puisse imaginer.

DEUXIÈMEMENT

La vie d'aujourd'hui, tumultueuse et trépidante, inonde le cerveau des poètes de son rythme furieux, de sorte que vouloir s'y soustraire de parti pris, me semble exécrable autant que déshonnête.

Mais les sensibilités nouvelles qui s'y manifestent, ne peuvent être pleinement éprouvées que par les poètes d'avant-garde, paratonnerres de toutes les foudres et surchargés de matière d'inspiration toute nouvelle ainsi que de formes originales.

FIRST

Poetry's situation nowadays is simply wonderful—it serenely dominates the Cyclopean crisis that is racking the whole universe.

The fortunes of politics, systems, trade, currencies, great families, and individuals all collapse: poetry remains.

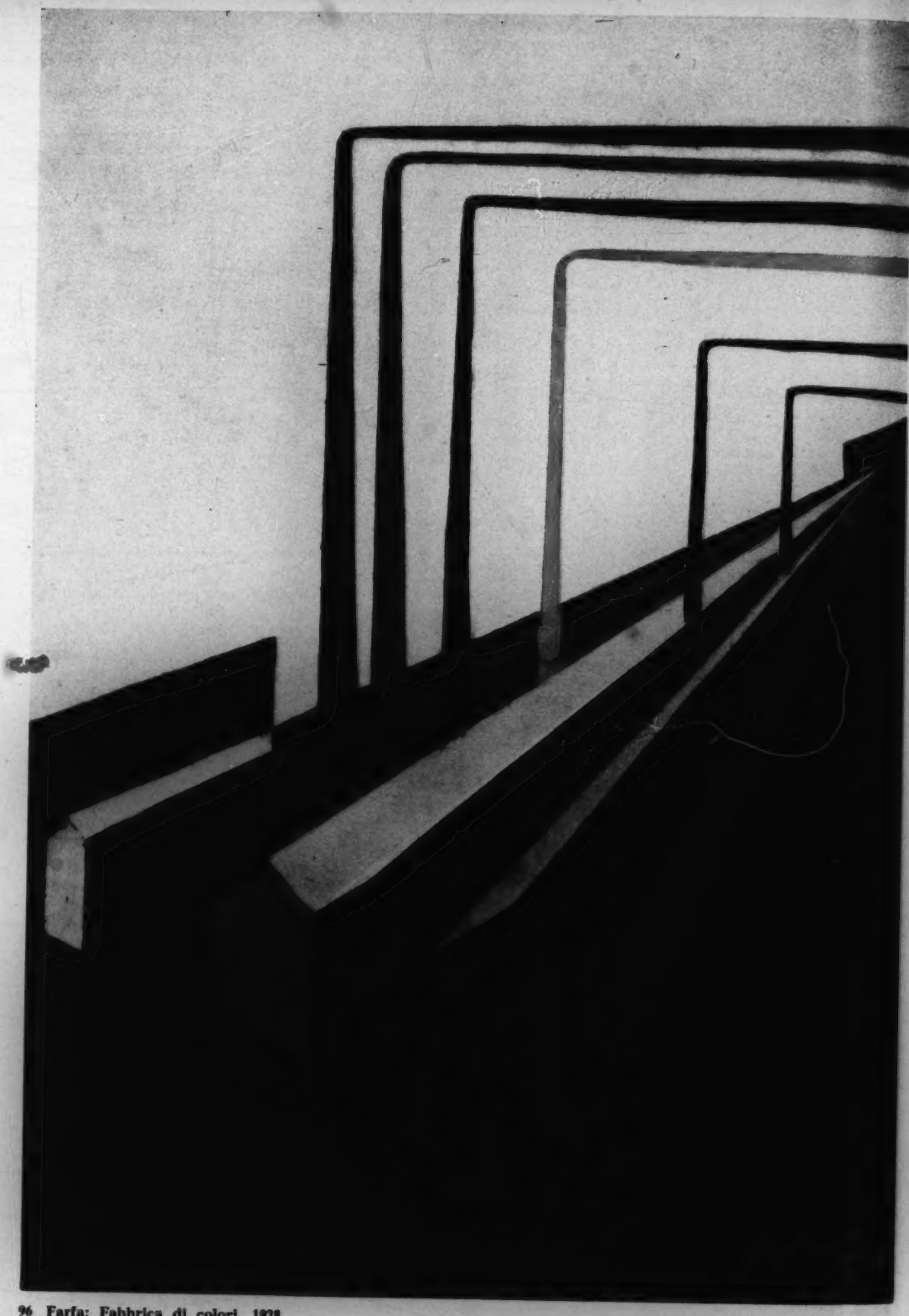
It is the golden tree that in the midst of the general turmoil sways only as if to say: No, I shan't die.

It is only in this tree that we find unfailing sap of the most fantastic stamina imaginable.

SECOND

The anxious uproar of modern life beats its frantic rhythm on the poet's brain in such a way that it seems to me dishonest as well as detestable to want to get away from it out of preference or prejudice.

It is only avant-garde poets that can fully respond to the new sensibilities our times are bringing forth—those poets who are the lightning-rods for all the dazzling overcharged and brand-new material of inspiration and original forms.



96 Farfa: Fabbrica di colori, 1928

TERZO

Una nuova poesia che s'ispiri alla civiltà meccanica del nostro tempo, non solo già esiste, ma sempre più s'impone e detta legge agli attuali. Essa finirà certamente col travolgere senza misericordia i refrattari, i ritardatari, gli ostacolatori, i passaggi a livello chiusi alla risolutissima corsa.

Farfa, *Noi miliardario della fantasia*, Edizioni La Prora, Milano, 1933.

TROISIÈMEMENT

Une poésie nouvelle qui s'inspire de la civilisation mécanique de notre temps, non seulement existe déjà, mais de plus en plus, s'impose et dicte ses lois à nos contemporains. Elle finira certainement par emporter sans pitié, dans sa course résolue, les réfractaires, les retardataires, les gêneurs, et les passages à niveau fermés.

Farfa, *Noi miliardario della fantasia*, Edizioni La Prora, Milan, 1933.

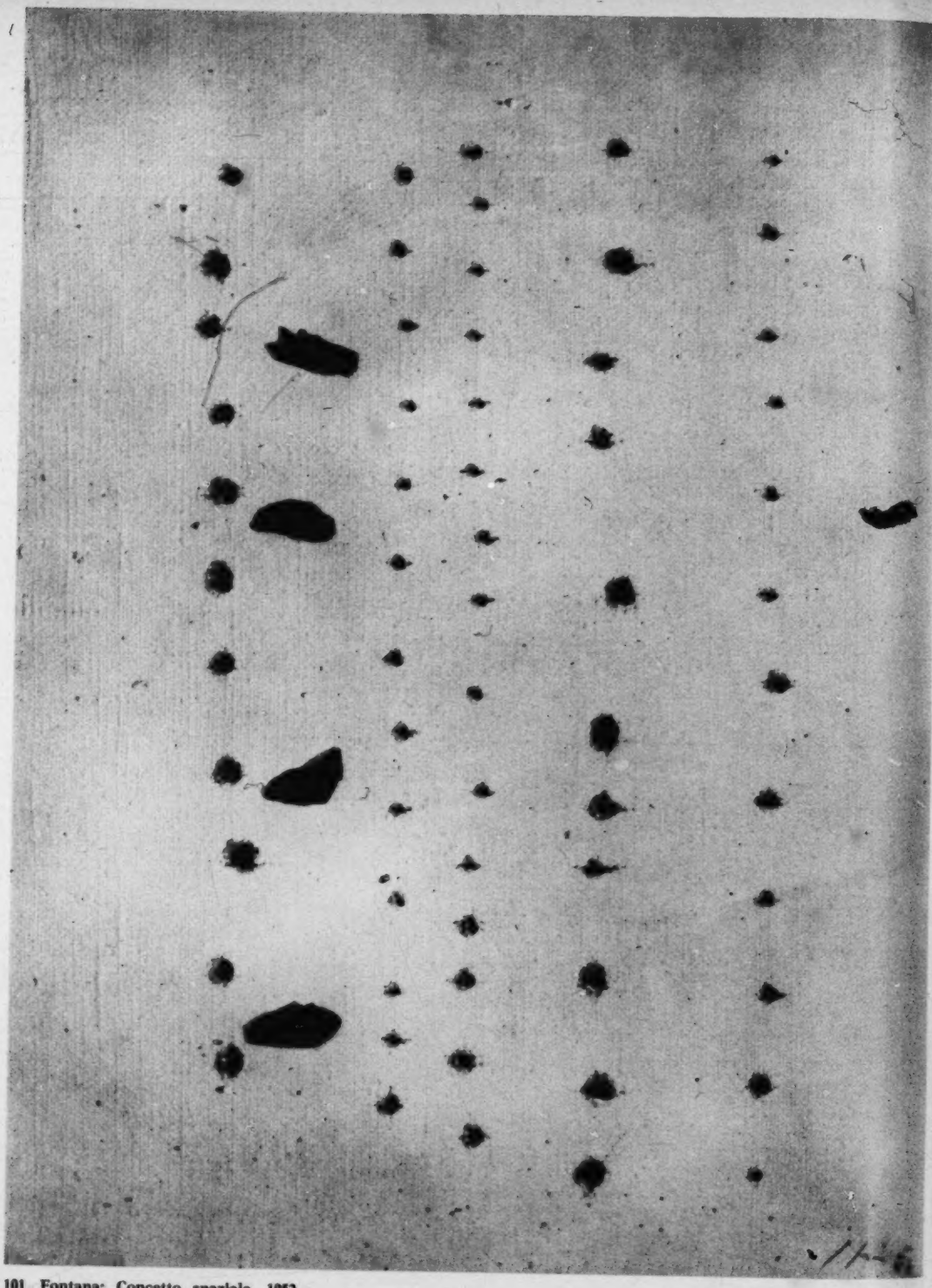
Traduction française par Denise Madin Gentili.

THIRD

A new poetry inspired by modern mechanical civilisation not only already exists but is becoming more and more dominant, imposing its laws on contemporaries. Eventually it will no doubt trample down without mercy those who are refractory, as well as those who linger or hinder, those level-crossings closed to its absolutely resolute path.

Farfa, *Noi miliardario della fantasia*. Milan: Edizioni La Prora, 1933.

English translation by Geoffrey C. Hutchings.



101 Fontana: Concetto spaziale, 1952

LUCIO FONTANA

Manifesto Bianco 1946 (Spazialismo)

Noi continuiamo l'evoluzione dell'arte

L'arte si trova in un periodo latente. C'è una forza che l'uomo non può manifestare. Noi la esprimiamo in forma letterale in questo manifesto.

Per questo chiediamo a tutti gli uomini di scienza del mondo, i quali sanno che l'arte è una necessità vitale della specie, che orientino una parte delle loro investigazioni verso la scoperta di questa sostanza luminosa e malleabile e di strumenti che producano suoni che permettano lo sviluppo dell'arte tetradimensionale.

Consegneremo agli sperimentatori la documentazione necessaria.

Le idee non si rifiutano. Si trovano in germe nella società, poi i pensatori e gli artisti le esprimono.

Tutte le cose nascono per necessità e son di valore nella loro epoca.

Le trasformazioni dei mezzi materiali di vita determinano gli stati psichici dell'uomo attraverso la storia. Si trasforma il sistema che dirige la civiltà dalle sue origini.

Manifeste Blanc 1946 (Spacialisme)

Nous continuons l'évolution de l'art

L'art traverse une période latente. Il existe une force que l'homme ne peut exprimer. Nous l'exprimons sous une forme littérale dans ce manifeste.

Pour cette raison, nous demandons à tous les hommes de science du monde qui sont conscients du fait que l'art est une nécessité vitale de l'espèce, qu'ils orientent une partie de leurs recherches vers la découverte de la substance lumineuse et malléable et des instruments qui produiront les sons, qui permettront le développement de l'art tétradimensionnel.

Nous remettrons aux chercheurs la documentation nécessaire.

Les idées ne peuvent se récuser. Elles se trouvent sous forme de germes dans la société, et les penseurs et artistes les expriment.

Toute chose surgit par nécessité et est valable pour son époque.

Les transformations des moyens de vie matérielle déterminent l'état psychique de l'homme à travers l'histoire.

Le système qui dirige la civili-

White Manifesto 1946 (Spazialismo)

We are continuing the evolution of art

Art is passing through a latent period. A force exists which man is unable to express. We shall express it in a literal form in this manifesto.

It is for this reason that we are asking all the men of science throughout the world, who are conscious of the fact that art is a vital necessity for the human race, to orient a part of their research towards the discovery of the luminous and malleable substances and the sound-producing instruments which will make possible the development of tetradimensional art.

We will place at the disposal of the research workers the necessary documents.

Ideas cannot be challenged. They are to be found in the form of germs in society, and thinkers and artists express them.

Everything springs up for reasons of necessity and is valuable for its epoch.

Throughout history the transformations in the material ways of life have controlled the psychic state of man.

Il suo posto viene occupato progressivamente dal sistema opposto nella sua essenza e in tutte le sue forme. Si trasformeranno tutte le condizioni di vita della società e di ogni individuo. Ogni uomo vivrà in base ad una organizzazione integrale del lavoro.

Le scoperte smisurate della scienza gravitano su questa nuova organizzazione di vita. Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e lo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. L'uomo prende una struttura psichica differente.

Viviamo l'èra della meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno piú ragione d'essere.

Da che furono scoperte le forme d'arte conosciute, in distinti momenti della storia, si compie un processo analitico in ogni arte. Ogni arte ebbe il suo sistema di ordinamento indipendente.

Si conobbero e svilupparono tutte le possibilità, si espresse tutto quello che si poteva esprimere. Identiche condizioni dello spirito si esprimevano con la musica, l'architettura e la poesia. L'uomo divideva le sue energie in manifestazioni diverse rispondendo a questa necessità di conoscere.

L'idealismo venne applicato quando l'esistenza non poté essere espressa in modo concreto. I meccanismi della natura venivano ignorati. Si conoscevano i processi dell'intelligenza. Tutto risiedeva nelle possibilità proprie all'intelligenza. La ricerca consisté in confusi esperimenti che molto di rado raggiungevano una verità. L'arte plastica consisté in rappresentazioni ideali delle forme conosciute, in immagini alle quali si attribuiva idealmente una realtà. Lo spettatore immaginava un oggetto dietro l'altro, immaginava la differenza fra i muscoli e le vesti rappresentate.

Oggi la conoscenza sperimentale sostituisce la conoscenza immaginativa. Abbiamo coscienza di un mondo che esiste e si esprime da se stesso e che non può esser modificato dalle nostre idee.

Necessitiamo di un'arte valida per se stessa. Nella quale non intervenga l'idea che di essa ci siamo fatti. Il materialismo sta-

sation depuis ses origines se transforme.

La place de ce système est substituée progressivement par le système opposé dans l'essence et dans toutes les formes. Toutes les conditions de vie de la société et de l'individu se transformeront. Chaque homme vivra en base à une organisation intégrale du travail.

Les découvertes démesurées de la science gravitent au-dessus de cette nouvelle organisation de la vie.

La découverte de nouvelles forces physiques, la maîtrise de la matière et l'espace imposent graduellement à l'homme des conditions qui n'ont jamais existé dans toute l'histoire. L'application de ces découvertes, sous toutes les formes de la vie, produit une modification sur la nature de l'homme.

La structure psychique de l'homme devient différente.

Nous vivons l'ère de la mécanique.

Le carton peint et le plâtre n'ont déjà plus de sens.

Dès l'instant que furent découvertes les formes connues de l'art, aux diverses époques de l'histoire, un processus analytique se produit pour chaque art. Chaque art a un système d'ordination indépendant.

Toutes les possibilités ont été connues et développées, on a exprimé tout ce qui pouvait être exprimé.

Des mêmes sujets ont trouvé leur expression dans la musique, dans l'architecture et dans la poésie.

L'homme répartissait ses énergies en des manifestations diverses en accord avec cette nécessité de connaître.

L'idéalisme a été employé lorsque l'on ne pouvait expliquer en formes concrètes l'existence. Les mécanismes de la nature étaient ignorés. L'on connaissait les processus de l'intelligence. Tout résidait dans les possibilités propres à l'intelligence. La connaissance consistait en des spéculations confuses qui très rarement atteignaient une vérité. L'art plastique consistait en des représentations idéales de formes connues, en images que l'on rendait idéalement réelles. Le spectateur imaginait un objet après l'autre, il imaginait les muscles et les habits représentés.

Aujourd'hui, la connaissance expérimentale remplace la connaissance imagée. Nous avons conscience d'un monde qui existe et

The system which has controlled civilization from its very origins is being transformed.

In the place of this system there is being progressively substituted another which is completely the contrary in its essence and in all of its forms. All the conditions of life of the individual and of society will be transformed. Each man will live on the basis of an integral organization of work.

The inordinate discoveries of science gravitate upon the new organization of life.

The discovery of new physical forces, the mastery of matter and space gradually impose on man conditions which have never existed heretofore in history. The application of these discoveries to all the forms of life produces a modification in the nature of man.

The psychic structure of man becomes different.

We are living in the era of mechanics.

Already painted cardboard and the plaster figure no longer make sense.

An analytic process has been produced for each art right from the very instant that the known forms of art were discovered, and this process has continued throughout the various historical epochs.

All the possibilities have been examined thoroughly and developed; everything that could be expressed has been expressed.

The same subjects have found expression in music, in architecture and in poetry.

Man apportions his energies amongst the various possible manifestations according to the exigencies of knowing and understanding.

Idealism has been employed whenever it was not possible to explain existence in concrete forms.

The mechanisms of nature have been ignored. The processes of the intelligence were known. Everything depended on the very possibilities of the intelligence. Knowledge consisted of confused speculations which only very rarely succeeded in attaining the status of truths.

Plastic art consisted of ideal representations of known forms, of images that were rendered ideally real. The spectator imagined one object after the other; he imagined the muscles and the clothes represented.

Today experimental knowledge replaces imagined knowledge. We

bilito in tutte le coscienze esige un'arte in possesso di valori propri, lontana dalle rappresentazioni che oggi costituiscono una farsa. Noi, uomini di questo secolo, forgiati da questo materialismo siamo divenuti insensibili dinanzi alla rappresentazione delle forme conosciute e alla esposizione di esperienze costantemente ripetute. Si concepí l'astrazione alla quale si arrivò progressivamente attraverso la deformazione. Però questo nuovo stato di cose non corrisponde alle esigenze dell'uomo attuale. **Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. E necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo.**

Le condizioni fondamentali dell'arte moderna si notano chiaramente nel secolo XIII nel quale comincia la rappresentazione dello spazio. I grandi maestri che compaiono successivamente dànno nuovo impulso a questa tendenza. Lo spazio viene rappresentato con ampiezza ogni volta maggiore durante diversi secoli.

I barocchi fanno un salto in questo senso: lo rappresentano con una grandiosità non ancora superata e aggiungono alla plastica la nozione del tempo. Le figure sembrano abbandonare il piano e continuare nello spazio i movimenti raffigurati. Questa concezione fu conseguenza del concetto dell'esistenza che andava formandosi nell'uomo. La fisica di questa epoca, per la prima volta, esprime la natura per mezzo della dinamica. Si determina che il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell'universo.

Giunti a questo punto dell'evoluzione, la necessità di movimento è talmente grande che non può essere corrisposta dalla plastica. Quindi tale evoluzione viene continuata per opera della musica. La pittura e la scultura entrano nel neoclassicismo, autentica palude nella storia dell'arte, e restano annullate dall'arte del tempo. Conquistato il tempo, la necessità di movimento si manifestò pienamente. La liberazione progressiva dei canoni diede alla musica un dinamismo sempre crescente (Bach, Mozart, Beethoven).

L'arte continua a svilupparsi nel senso del movimento.

La musica mantenne il dominio durante due secoli e dall'impres-

qui s'explique par lui-même et qui ne peut être modifié par nos idées.

Nous avons besoin d'un art valable par lui-même. D'un art auquel n'intervienne pas l'idée que nous en avons.

Le matérialisme ancré dans toutes les consciences exige un art qui ait des valeurs en propre. Loin de ces représentations qui constituent aujourd'hui une farce. Les hommes de ce siècle, forgés dans ce matérialisme, sont devenus insensibles à la représentation des formes connues et à la narration des expériences constamment répétées. L'abstraction a été conçue à travers la déformation progressive.

Ce nouvel état de choses ne correspond cependant plus aux exigences de l'homme actuel.

L'on demande un changement dans l'essence même et dans la forme. L'on demande de dépasser la peinture, la sculpture, la poésie, la musique. L'on a besoin d'un art qui soit plus en accord avec les exigences de l'esprit nouveau.

Les conditions fondamentales de l'art moderne se font clairement remarquer au début du XIII^e^ siècle où l'espace commence à être représenté. Les grands maîtres qui font successivement leur apparition donnent l'impulsion à cette tendance. L'espace est représenté avec une ampleur toujours plus grande au cours des siècles qui suivent. Les baroques en donnent la preuve dans ce sens: ils représentent, avec une grandeur, non encore dépassée, et ajoutent à l'art plastique la notion du temps. Les figures semblent abandonner la surface pour continuer dans l'espace les mouvements représentés. Cette conception fut la conséquence de l'idée de l'existence qui se formait dans l'homme. La physique de l'époque pour la première fois expliquait la nature par l'introduction de la dynamique. Il est déterminé que le mouvement est une condition immanente de la matière, comme principe de la connaissance de l'univers.

Arrivée à ce point de l'évolution, la nécessité de mouvement est tellement grande qu'elle ne peut être représentée par l'art plastique. Alors, l'évolution continue dans la musique; la peinture et la sculpture entrent dans la période du néo-classicisme qui devient le marais de l'histoire de l'art. Ayant conquis le temps, la nécessité de mouvement s'est pleinement manifestée. La libé-

are aware of a world that exists and which is explained by itself and cannot be modified by our ideas.

We are in need of an art whose value is contained within itself; an art uninfluenced by any idea we may have regarding it.

The materialism which is firmly established in the consciousness of everyone demands an art which has its own values and which is alien to those representations that today have become mere farces. The men of this century, moulded by this materialism, have become insensible to the representation of known forms and to the narration of constantly repeated experiences. Abstraction has been conceived as the result of progressive deformation.

This new state of affairs no longer corresponds, however, to the exigencies of contemporary man. **A change is demanded in the very essence and in the form. It is further demanded that painting, sculpture, poetry and music be superseded. An art is needed which is more coherent with the exigencies of the new spirit.**

The fundamental conditions of modern art were clearly noted at the beginning of the thirteenth century, when space began to be depicted. The great masters, who subsequently made their appearance, gave impulse to this tendency. Space is depicted with ever increasing amplitude in the following centuries. The baroque artists gave proof of this fact in this sense: they depicted space with a grandeur that has never been surpassed and they added the concept of time to the plastic arts. The figures seem to abandon the surface in order to continue their depicted movements in space. This conception was the consequence of the idea of existence which had been formed in man. The physics of the epoch for the first time was explaining nature with dynamics as its spokesman. It was established, as a principle for the understanding of the universe, that movement is an immanent condition of matter.

Having arrived at this point of evolution, the necessity of movement was so great that it could no longer be represented by the plastic arts. The evolution continued, therefore, in music. Painting and sculpture entered into the period of neo-classicism, which became the

sionismo in avanti si svolge parallelamente all'arte plastica.
Da allora l'evoluzione dell'uomo è una marcia verso il movimento sviluppato nel tempo e nello spazio. Nella pittura si sopprimono progressivamente gli elementi che non permettono l'impressione di dinamismo.
Gli impressionisti sacrificavano il disegno e la composizione. Nel futurismo vengono eliminati alcuni elementi ed altri persero la loro importanza rimanendo subordinati alla sensazione. Il futurismo adotta il movimento come unico principio ed unico fine. I cubisti negavano che la loro pittura fosse dinamica; l'essenza del cubismo è la visione della natura in movimento.
Quando la musica e la scultura uniscono il loro sviluppo nell'impressionismo, la musica si basa su sensazioni plastiche, la pittura sembra essere dissolta in un'atmosfera di suono. Nella maggioranza delle opere di Rodin notiamo che i volumi sembrano girare in questo stesso ambiente di suono. La sua concezione è essenzialmente dinamica e molte volte giunge ad una esacerbazione del movimento. Ultimamente non si è intuita la "forma" del suono? (SCHÖNBERG) o una sovrapposizione o correlazione dei "piani sonori" (SCRIABIN)? È evidente la somiglianza fra le forme di Strawinsky e la planimetria cubista. L'arte moderna si trova in un momento di transizione nel quale si esige la rottura con l'arte antecedente per dar luogo a nuove concezioni. Questo stato di cose, visto attraverso una sintesi, è il passaggio dall'astrattismo al dinamismo. Situato nel mezzo di tale transizione, non ha potuto liberarsi completamente dalla eredità rinascimentale. Si impiegarono i medesimi materiali e le medesime discipline per esprimere una sensibilità completamente trasformata. Gli elementi antichi vennero impiegati in senso contrario. Furono forze opposte che combatterono in una stessa battaglia. Il conosciuto e lo sconosciuto, l'avvenire e il passato. Per questo si moltiplicarono le tendenze, appoggiate a valori opposti e perseguendo apparentemente obbiettivi diversi. Noi raccogliamo questa esperienza e la proiettiamo verso un avvenire chiaramente visibile.
Coscienti o incoscienti di questa ricerca, gli artisti moderni non l'hanno potuta raggiungere. Non disponendo dei mezzi tecnici necessari per dar movimento ai

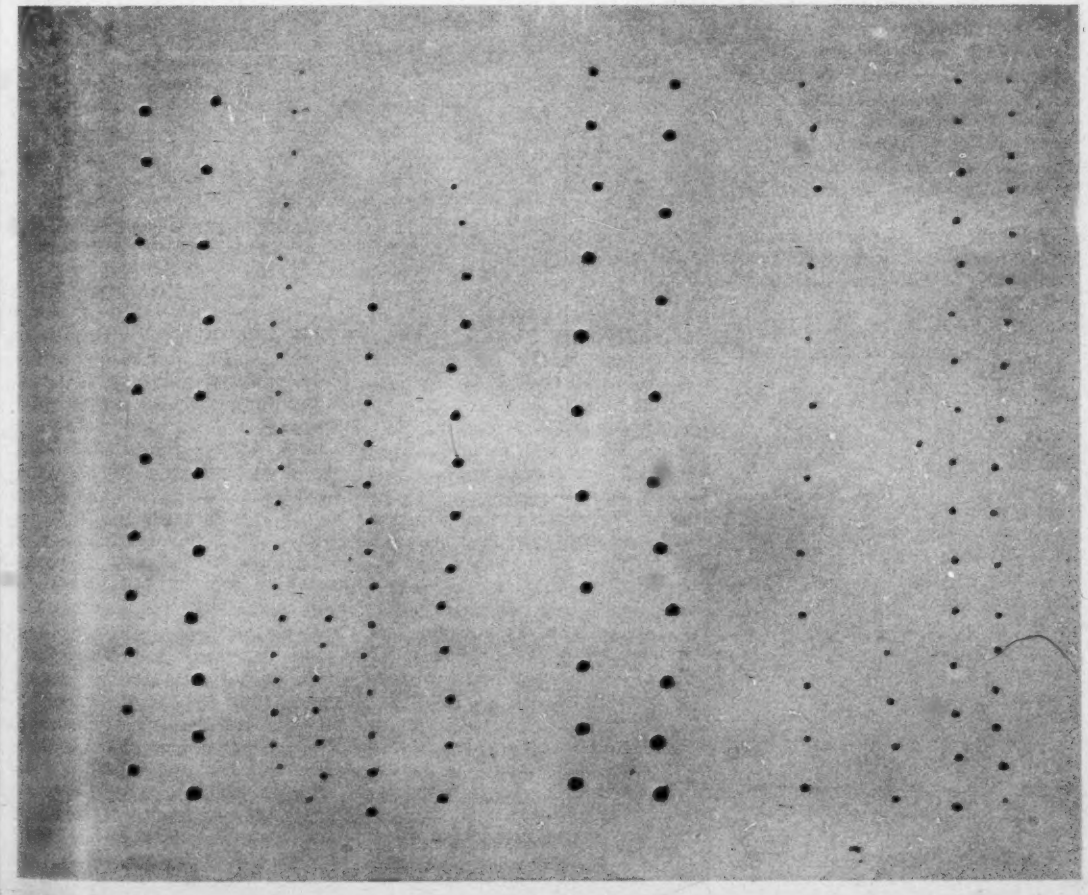
ration progressive des principes a donné à la musique un dynamisme toujours croissant (Bach, Mozart, Beethoven). L'art continue à progresser dans le sens du mouvement. La musique maintient son emprise durant deux siècles et l'impressionnisme évolue parallèlement à l'art plastique. *Dès lors, l'évolution de l'homme est une marche vers le mouvement évoluant dans le temps et l'espace. L'on supprime dans la peinture les éléments qui empêchent l'impression du dynamisme.*
Les impressionnistes sacrifient le dessin et la composition. Quelques éléments sont éliminés dans le futurisme, tandis que d'autres perdent de leur importance, restant subordonnés à la sensation. Le futurisme adopte le mouvement comme seul principe et comme seule fin. Les cubistes nient que leur peinture soit dynamique; l'essence du cubisme est la vision de la nature en mouvement.
Lorsque la musique et l'art plastique unissent leur développement dans l'impressionnisme, la musique se base sur les sens de l'art plastique, la peinture semble se dissoudre dans une atmosphère de sons. Dans la majorité des œuvres de Rodin nous notons que les volumes semblent tourner dans la même ambiance des sons. Sa conception est essentiellement dynamique et très souvent arrive à exacerber le mouvement. Dernièrement n'a-t-on pas perçu "la forme du son"? (SCHÖNBERG) ou une superposition ou corrélation de "plans sonores" (SCRIABIN)? C'est évidente la ressemblance entre les formes de Stravinsky et la planimétrie cubiste. L'art moderne se trouve dans une situation de transition qui exige la rupture avec l'art antérieur afin d'ouvrir la voie à de nouvelles conceptions. Cet état vu à travers une synthèse, est le passage de la statique au dynamisme. Confiné dans cette transition, il n'a pu se détacher entièrement de l'hérédité de la Renaissance. Les mêmes matériaux ont été employés et disciplinés pour exprimer une sensibilité complètement transformée. Les anciens éléments furent employés dans un sens contraire. Des forces opposées se trouvèrent en lutte. Le connu et le méconnu, l'avenir et le passé. C'est pour cette raison que se multiplièrent les tendances, appuyées en valeurs opposées et poursuivant apparemment des objectifs différents. Nous recueil-

morass of the history of
Having conquered time, the
cessity of motion fully ma
fested itself. The progress
liberation from principles
produced an ever increasing
namism (Bach, Mozart, Beet
ven). Art continues to progr
in the sense of motion.
sic maintained its impulse
two centuries, and impressi
ism evolved contemporaneou
in the plastic arts.
Since then the evolution of m
has been a march towards
tion evolving in time and spa
The elements in painting wh
limit the impression of dyna
ism are suppressed.
The impressionists sacrificed
lineation and composition.
few elements were eliminated
futurism, whilst others lost th
importance and remained sub
dinate to sensation. Futuri
adopted motion as its sole pr
ciple and its sole aim. The c
ists denied that their painti
was dynamic; the essence of c
ism is the vision of nature
movement.
When music and the plastic a
united their development in
pressionism, music based its
on the elements of plastic
whilst painting seemed to
solve in an atmosphere of sou
In the majority of Rodin's wo
we notice that the volumes se
to move about in the same
vironment of that of soun
Rodin's conception is essentia
dynamic and very often arri
to the point of exasperating
sense of motion. Recently h
there not been an intuition
the "form of sound" (SCHÖNB
or of the superposition or cor
lation of "sonorous plan
(SCRIABIN)? There is also a rese
blance between the forms
Stravinsky and cubist planim
try. Modern art finds itself n
in a situation of transition th
imposes a rupture with previo
art, with the aim of opening
road to new conceptions. Th
state, seen as a synthesis, is
fact a passage from the sta
to the dynamic. But art, confin
within the limits of the transitio
is not able to detach itself en
rely from the heredity of
Renaissance. The same materia
have been employed and broug
under control in order to
press, however, a complete
transformed sensibility. The a
cient elements were employed
a completely contrary sense. B
the opposing forces are now
mourning. The known is dis
garded; the future is the past.

corpi, lo hanno dato solo in modo illusorio rappresentandolo con mezzi convenzionali.
Si determina cosí la necessità di nuovi materiali tecnici che permettano di giungere all'obbiettivo ricercato. Questa circostanza, unita allo sviluppo della meccanica, ha prodotto il cinema ed il suo trionfo è una prova in piú riguardo all'orientamento preso dallo spirito verso tutto ciò che vi può essere di dinamico.
L'uomo è esausto di forme pittoriche e scultoree. Le sue esperienze, le sue opprimenti ripetizioni attestano che queste arti permangono stagnanti in valori estranei alla nostra civiltà, senza possibilità di svilupparsi nel futuro.
La vita tranquilla è scomparsa. La nozione del rapido è costante nella vita dell'uomo. L'èra artistica dei colori e delle forme paralitiche è sorpassata. L'uomo si fa sempre piú insensibile alle immagini inchiodate senza

lons cette expérience et la projetons vers un avenir clairement visible.
Conscients ou inconscients de cette recherche, les artistes modernes ne pouvaient y arriver. Ils ne disposaient pas des moyens techniques nécessaires pour donner un mouvement aux corps, ils pouvaient seulement le donner d'une manière illusoire en le représentant avec des moyens conventionnels. De cette manière se détermine le besoin de nouveaux matériaux techniques qui permettent d'arriver au but recherché. Cette circonstance, unie au développement de la mécanique a produit le cinéma et son triomphe est un témoignage en plus de l'orientation prise par l'esprit envers le dynamisme.
L'homme est saturé des formes picturales et sculpturales, ses propres expériences, ses épuisantes répétitions témoignent que ces arts restent figés dans des valeurs impropres à notre civilisation, sans possibilités de déve-

is for this reason that the number of tendencies multiplies; they are supported by opposing values and they apparently pursue different objectives. We accept this experience and project it towards a clearly visible future.
Whether they are conscious or unconscious of this research, modern artists are unable to arrive at this point. They lack the necessary technical means to give motion to their bodies; they can only give them motion in an illusory fashion by depicting them with the conventional methods. It is in this way that the need arises for new materials and techniques which will permit us to realize the desired ends. This circumstance, together with mechanical developments, produced the cinema: and its triumph is further testimony of the direction taken by the spirit as regards dynamism.
Man is saturated with pictorial and sculptural forms; his own



10 Fontana: Concetto spaziale, 1951

indizi di vitalità. Le antiche immagini immobili non soddisfano più le esigenze dell'uomo nuovo, formato nella necessità dell'azione, nella convivenza con la meccanica, che gli impone un dinamismo costante. L'estetica del movimento organico rimpiazza l'estetica vuota delle forme fisse.

Invocando questo mutamento operato nella natura dell'uomo, nei cambiamenti psichici e morali e di tutte le relazioni e attività umane, *abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciuta e abbordiamo lo sviluppo di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio.*

L'arte nuova prende i suoi elementi dalla natura.

L'esistenza, la natura e la materia sono una perfetta unità. Si sviluppano nel tempo e nello spazio.

Il cambiamento è la condizione essenziale dell'esistenza. Il movimento, la proprietà di evolversi e svilupparsi è la condizione base della materia. Questa esiste in movimento e in nessun'altra maniera. Il suo sviluppo è eterno. Il colore e il suono si trovano nella natura legati alla materia.

La materia, il colore e il suono in movimento sono i fenomeni lo sviluppo simultaneo dei quali integra la nuova arte. Il colore in volume si sviluppa nello spazio adottando forme successive. Il suono prodotto da mezzi ancora sconosciuti. Gli strumenti di musica non rispondono alla necessità di vaste sonorità e non producono sensazioni dell'ampiezza richiesta.

La costruzione di forme voluminose in mutamento mediante una sostanza plastica e mobile. Disposti nello spazio agiscono in forma sincronica, integrano immagini dinamiche. Esaltiamo cosí la natura in tutta la sua essenza. La materia in movimento manifesta la sua esistenza totale ed eterna, svolgendosi nel tempo e nello spazio, adottando nel suo mutarsi i diversi stati dell'esistenza.

Concepiamo l'uomo nel suo nuovo incontro con la natura nella sua necessità di vincolarsi ad essa per trovare nuovamente l'esercizio dei suoi valori originali. Chiediamo una comprensione esatta dei valori primari dell'esistenza, per questo instauriamo nell'arte i valori sostanziali della natura. Presentiamo la sostanza, non la marginalità delle cose. Non rappresentiamo né l'uomo né gli altri animali né le altre forme.

loppement dans le futur.

La vie tranquille a disparu. La notion de la vitesse est constante dans la vie de l'homme.

L'ère artistique des couleurs et des formes paralytiques est arrivée à sa fin. L'homme devient de plus en plus insensible aux images figées sans le sens de la vitalité. Les anciennes images immobiles ne satisfont plus les désirs de l'homme nouveau formé à la nécessité d'action, à la convivence avec la mécanique qui lui imposent un dynamisme constant. L'esthétique du mouvement organique substitue la débilité esthétique des formes figées.

Invocant cette transformation qui s'est opérée dans la nature de l'homme et des changements psychiques et moraux de toutes les relations et activités humaines, *nous abandonnons l'usage des formes connues de l'art et abordons le développement d'un art basé sur l'unité du temps et de l'espace.*

L'art nouveau prend ses éléments dans la nature.

L'existence, la nature et la matière sont une unité parfaite se développant dans le temps et dans l'espace.

Le changement est la condition essentielle de l'existence.

Le mouvement, la propriété d'évolution et de développement sont la condition base de la matière. Celle-ci existe en mouvement et non d'une autre manière. Son développement est éternel. La couleur et le son se trouvent dans la nature liés à la matière.

La matière, la couleur et le son en mouvement sont les phénomènes dont le développement simultané font partie intégrante du nouvel art.

La couleur, sous forme de volume, se développe dans l'espace adoptant des formes successives. Le son produit par des appareils encore inconnus. Les instruments ne correspondent plus à des besoins de grandes sonorités ni ne produisent des sensations de l'amplitude requise.

La construction de formes volumineuses qui se transforment au moyen de substance plastique et mobile.

Placées dans l'espace elles prennent des formes syncroniques, intègrent des images dynamiques. La matière en mouvement manifeste son existence totale et éternelle, se développant dans le temps et dans l'espace, adoptant dans ses changements les différents stades de son exis-

experiences and his enervatin repetitions are testimony th those arts remain congealed i values which are inconsistet with our civilization and whic offer no possibilities for deve opment in the future.

The tranquil path has disap peared. The concept of speed i a constant in the life of man. The artistic era of paralytic co ors and forms has come to a end. Man becomes more an more insensible to congeale images without a sense of vita ity. The ancient immobile im ages no longer satisfy the new man formed by the necessity o action and by the cohabitation with mechanics, which impos on him a constant dynamism The aesthetics of organic motion substitute the aesthetic weak nesses of congealed forms.

In invoking this transformation which has taken place in the nature of man, and the psychic and moral changes of all human relations and activities, *we are abandoning the use of known forms of art and we are initiat ing the development of an ar based on the unity of time and space.*

The new art takes its elements from nature.

Existence, nature and matter are a perfect unity developing in time and space.

Change is the essential condition of existence.

Motion, evolution and develop ment are the basic conditions of matter. The latter exists in motion and in no other fashion. Its development is eternal. Color and sound are found in nature bound to matter.

Matter, color and sound in motion are the phenomena whose simultaneous development is an integral part of the new art.

Color, in the form of volume, develops in space by adopting successive forms. Sound is produced by instruments still unknown. Today's instruments no longer meet the need for great sonority nor do they produce the sensations of required amplitude.

The construction of voluminous forms which become transformed by means of the use of plastic and mobile substances. Placed in space they assume synchronized forms and complete the dynamic images. The matter in motion manifests its total and eternal existence by developing in time and space and by adopting the different stages of its existence in its changes.

Queste sono manifestazioni della natura, mutevoli nel tempo, che cambiano e scompaiono secondo la successione dei fenomeni. Le loro condizioni fisiche e psichiche sono soggette alla materia ed alla sua evoluzione. Noi ci dirigiamo verso la materia e la sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza.

Prendiamo l'energia propria della materia, la sua necessità di essere e di svilupparsi.

Postuliamo un'arte libera da qualunque artificio estetico. Approfittiamo di ciò che l'uomo ha di naturale, di reale. Rinneghiamo le falsità estetiche inventate dall'arte speculativa.

Ci troviamo cosí vicini alla natura come mai l'arte lo è stata nel corso della storia. L'amore per la natura ci spinge a copiarla. Il sentimento di bellezza che ci dà la forma di una pianta o di un passero o il sentimento sessuale che ci procura il corpo di una donna, si svolge ed opera nell'uomo secondo la sua sensibilità. Rinneghiamo le emozioni particolari che ci producono determinate forme. La nostra intenzione è di riunire tutte le esperienze dell'uomo in una sintesi, che unita alla funzione delle loro condizioni naturali costituisca una manifestazione propria dell'essere.

Prendiamo come principio le prime esperienze artistiche. Gli uomini della preistoria che percepirono per la prima volta un suono prodotto da colpi battuti su un corpo vuoto, si sentirono soggiogati dalle sue combinazioni ritmiche. Spinti dalla forza di suggestione del ritmo dovettero danzare fino all'ubriachezza. Tutto fu sensazione negli uomini primitivi. Sensazione dinanzi alla natura sconosciuta, sensazioni musicali, sensazione del ritmo. La nostra intenzione è di sviluppare questa condizione originale dell'uomo.

Il subcosciente, magnifico ricettacolo dove alloggiano tutte le immagini che l'intelligenza percepisce, adotta l'essenza e le forme di queste immagini, alloggia le nozioni riguardanti la natura dell'uomo. Cosí, nel trasformarsi il mondo oggettivo, si trasforma ciò che il subcosciente assimila, la qual cosa produce modificazioni nella forma di concezione dell'uomo.

L'eredità storica ricevuta dagli stadi anteriori della civiltà e l'adattamento alle nuove condizioni di vita operano mediante questa funzione del subcosciente. Il subcosciente modella l'individuo, lo tence.

Nous concevons l'homme dans sa rencontre rénovée avec la nature, dans le besoin de s'agripper à elle pour reprendre à nouveau l'exercice de ses valeurs originelles. Nous demandons une compréhension totale des valeurs primaires de l'existence; c'est pourquoi nous instaurons dans l'art les valeurs substantielles de la nature.

Nous présentons la substance, non pas les accidents. Nous ne représentons pas ni l'homme, ni les autres animaux, ni les autres formes. Ceux-ci sont des manifestations de la nature, changeants dans le temps et disparaissant selon la succession des phénomènes. Ses conditions physiques et psychiques sont sujettes à la matière et à son évolution. Nous nous adressons à la matière et à son évolution, sources génératrices de l'existence.

Nous prenons l'énergie propre de la matière, son besoin d'être et de se développer.

Nous demandons un art libéré de tous les artifices esthétiques. Nous pratiquons ce que l'homme a de naturel, de vrai. Nous rejetons la fausseté esthétique inventée par l'art spéculatif.

Nous nous situons dans la nature, comme jamais l'art ne l'a été dans son histoire.

L'amour de la nature nous pousse à la copier. Le sentiment de beauté que nous apporte la forme d'une plante ou d'un oiseau ou le sentiment sexuel que nous apporte le corps d'une femme, se développe et opère chez l'homme selon sa sensibilité. Nous rejetons les émotions particulières qui provoquent chez nous des formes déterminées. Notre intention est d'aborder en une synthèse toute la vie de l'homme, qui, unie à la fonction de ses conditions naturelles, constitue une manifestation propre de l'être.

Nous prenons comme principe les premières expériences artistiques. Les hommes de la Préhistoire, qui ont perçu pour la première fois un son produit par des coups donnés sur un corps vide, ont été subjugués par ses combinaisons rythmiques. Poussés par la force de suggestion du rythme, ils durent danser jusqu'à l'ivresse. Tout fut sensation chez l'homme primitif. Sensation en face de la nature méconnue, sensations musicales, sensations du rythme. Notre intention est de développer cette condition originelle de l'homme.

We conceive man in his continuing meetings with nature as being in need of clinging to her in order to recover once again the exercise of her original values. We are asking for a total comprehension of the primary values of existence; that is why we are establishing in art the substantial values of nature.

We are offering the substance and not the accidents. We shall never depict either man or the other animals or the other forms. The latter are the manifestations of nature which change in time and disappear according to the succession of phenomena.

Their physical and psychical conditions are subject to matter and its evolution. And we are applying ourselves to matter and its evolution, which are the generating sources of existence.

We are taking the very energy of matter and its need to exist and develop.

We are asking for an art free from all aesthetic artifices. We are putting into practice that which man has within himself that is natural and true. We reject the aesthetic falseness invented by speculative art.

We are placed within nature as art has never been before in its entire history.

Our love of nature spurns us to copy it. The sentiment of beauty that is offered to us by the form of a plant or a bird, or the sexual sentiment aroused in us by the body of a woman, are developed and worked over by each man according to his sensibilities. We reject the particular emotions which are aroused in us by predetermined forms. Our intention is to unite the entire life of a man in a synthesis which, linked to the function of his natural conditions, constitutes a true manifestation of his being.

We proclaim the first artistic experiences as a principle. The prehistorical men, who for the first time heard a sound produced by the blows delivered on an empty object, were naturally subjugated by its rhythmic combinations. Spurred on by the power of suggestion of rhythm, they continued to dance to the point of intoxication. Sensation was everything with the primitive man: sensation in the face of misunderstood nature, musical sensations, rhythmic sensations. It is our intention to develop this original condition of man.

The subconscious—that magnifi-

integra e lo trasforma. Gli dà l'ordinamento che riceve dal mondo e che l'individuo adotta. Tutte le concezioni artistiche sono dovute al subcosciente.

La plastica si sviluppò in base alle forme della natura. Le manifestazioni del subcosciente si sono adattate pienamente a quelle in quanto dovute alla concezione idealistica dell'esistenza.

La coscienza materialistica, ossia la necessità di cose chiaramente provabili, esige che le forme d'arte sorgano direttamente dall'individuo, soppresso qualunque adattamento alle forme naturali.

Un'arte basata su forme create dal subcosciente, equilibrate dalla ragione, costituisce una reale espressione dell'essere e una sintesi del momento storico.

La posizione degli artisti razionalisti è falsa. Nel loro sforzo per sovrapporre la ragione e negare la funzione del subcosciente ottengono solamente che la sua presenza sia meno visibile. In ognuna delle loro opere notiamo che questa facoltà ha funzionato.

La ragione non crea. Nella creazione delle forme, la sua funzione è subordinata a quella del subcosciente. In tutte le attività l'uomo funziona con la totalità delle sue facoltà. Il libero sviluppo di tutte queste è una condizione fondamentale nella creazione e nell'interpretazione della nuova arte. L'analisi e la sintesi, la meditazione e la spontaneità, la costruzione e la sensazione sono valori che concorrono alla sua integrazione in un'unità funzionale. E il suo sviluppo attraverso l'esperienza è l'unico cammino che conduce a una manifestazione completa dell'essere. La società sopprime la separazione fra le sue forze e le integra in una sola forza maggiore. La scienza moderna si basa sulla unificazione progressiva dei suoi elementi.

L'umanità riunisce i suoi valori e le sue conoscenze. È un movimento radicato nella storia da vari secoli di sviluppo. Da questo nuovo stato di coscienza sorge un'arte integrale, nella quale l'essere funziona e si manifesta in tutta la sua totalità.

Passati vari millenni di sviluppo artistico analitico, giunge il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria. Oggi costituisce una disintegrazione della unità concepita.

Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colo-

Le subconscient, réceptacle magnifique qui emmagasine toutes les images reçues par l'intellect, adopte l'essence et la forme de ces images, emmagasine les notions qui informent la nature de l'homme. Ainsi que se transforme, le monde objectif se transforme aussi ce que le subconscient assimile, ce qui produit des modifications de la manière de concevoir l'homme.

L'héritage historique reçu des époques antérieures à la civilisation et l'adaptation aux nouvelles conditions de la vie, se réalise au moyen de cette fonction du subconscient. Le subconscient modèle l'individu, l'intègre et le transforme. Il lui donne l'ordonnance qu'il reçoit du monde et que l'individu adopte. Toutes les conceptions artistiques sont dues à la fonction du subconscient.

L'art plastique se développa en base aux formes de la nature. Les manifestations du subconscient s'adaptaient pleinement à celles-ci de par la conception idéaliste de l'existence.

La conscience matérialiste, c'est-à-dire la nécessité de choses clairement tangibles, exige que les formes de l'art naissent directement de l'individu après avoir supprimé l'adaptation aux formes naturelles.

Un art basé sur les formes créées par le subconscient, équilibrées à la raison, constitue une véritable expression de l'être et une synthèse du moment historique.

La position des artistes rationalistes est fausse. Dans leur effort de surapposer la raison et nier la fonction du subconscient, réussissent seulement à rendre leur présence moins visible. Dans chacune de leurs œuvres, nous remarquons que cette faculté a fonctionné.

La raison ne crée pas. Dans la création des formes, sa fonction est subordonnée à la fonction du subconscient.

Dans toutes les activités, l'homme est fonction de la totalité de ses facultés. Le libre développement de celles-ci est une condition fondamentale de la création et de l'interprétation de l'art nouveau. L'analyse et la synthèse, la méditation et la spontanéité, la construction et la sensation sont des valeurs qui concourrent à son intégration en une unité fonctionnelle. Et son développement dans l'expérience est l'unique chemin qui conduit à une complète manifestation de l'être.

La société supprime la séparacent recipient which stores the images received by the intellect—adopts the essence and the form of the images and conserves the notions which form the nature of man. Not only does it function in this way: whilst transforming the objective world, that which the subconscious assimilates is also transformed, and thus modifications are produced in the way man is conceived.

The adaptation to the new conditions of life of the historic heritage received from the epoch which preceded civilization is carried out thanks to this function of the subconscious. The latter moulds the individual, integrates him and transforms him. It gives him the orders he receives from the world and that the individual adopts. All artistic conceptions are due to the functioning of the subconscious.

Plastic art develops on the basis of forms drawn from nature. The manifestations of the subconscious adapt themselves fully to those forms thanks to the idealistic conception of existence.

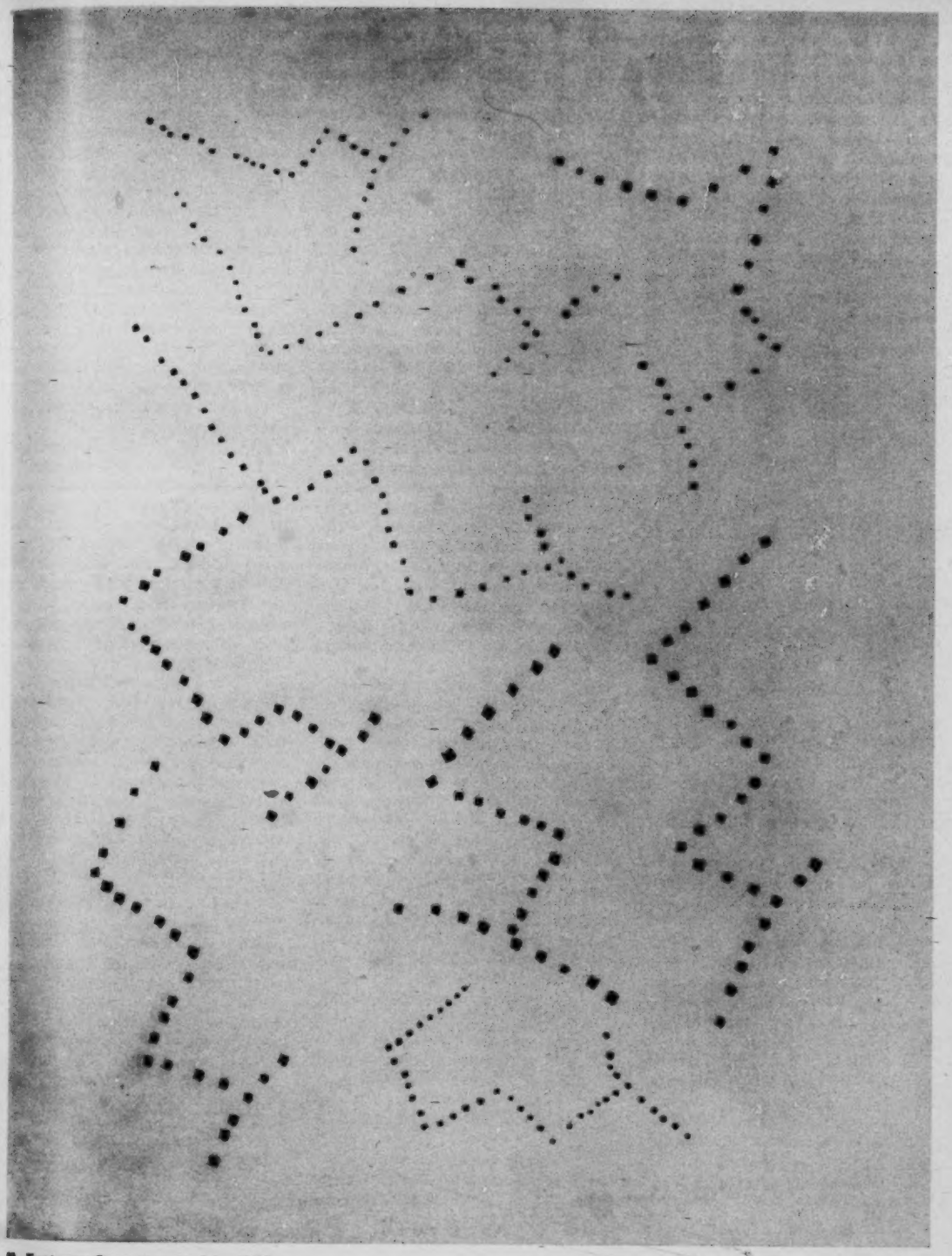
The materialistic consciousness—in other words, the necessity of clearly selecting tangibles—demands that the forms of art be created directly by the individual, after having suppressed the adaptation to natural forms.

An art based on the forms created by the subconscious and equilibrated by the reason constitutes a veritable expression of being and a synthesis of the historical moment.

The position of the rationalist artists is false. In their effort to superimpose reason and deny the function of the subconscious they only succeed in rendering their presence less visible. We have noticed this faculty at function in all their works.

Reason does not create. And in the creation of forms its function is subordinated to the function of the subconscious.

In all activities man acts as the result of the functioning of the totality of his faculties. The free development of the latter is a fundamental condition of creation and interpretation of the new art. The analysis and the synthesis, meditation and spontaneity, construction and sensation are the values which contribute to the integration of the new art in a functional unity. And its development through experience is the only path which leads to a complete manifestation of the human being.



9 Fontana: Concetto spaziale, 1950

re, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, e il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio.
La nuova arte richiede la funzione di tutte le energie dell'uomo, nella creazione e nell'interpretazione. L'essere si manifesta integralmente, con la pienezza della sua vitalità.

Buenos Aires, 1946

In Michel Tapié, *Devenir de Fontana*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1961.

tion parmi ses forces et les intègre en une seule force majeure. La science moderne se base sur l'unification progressive entre ses éléments.
L'humanité intègre ses valeurs et ses connaissances. C'est un mouvement enraciné dans l'histoire par plusieurs siècles de développement.
De ce nouvel état de conscience, surgit un art intégral, selon lequel l'être fonctionne et se manifeste dans son entité.
Passés plusieurs millénaires de développement artistico-analytique, arrive le moment de la synthèse. D'abord la séparation fut nécessaire. Aujourd'hui elle constitue une désintégration de l'unité conçue.
Nous concevons la synthèse comme une addition d'éléments physiques: couleur, son, mouvement, temps, espace, intégrant une unité physico-psychique. Couleur, l'élément de l'espace, son, l'élément du temps et mouvement qui se développe dans le temps et dans l'espace, sont les formes fondamentales de l'art nouveau, qui comprend les quatre dimensions de l'existence, temps et espace.
L'art nouveau requiert la fonction de toutes les énergies de l'homme, dans la création et dans l'interprétation. L'Être se manifeste intégralement, avec la plénitude de sa vitalité.

Buenos Aires, 1946

Catalogue pour l'exposition "Concepts Spatiaux de Fontana", Théâtre de Plans, Bruxelles, 6-20 mai 1965.

Society suppresses the separation of its forces and integrates them into one single force. Modern science is based on the progressive unification of its elements.
Humanity integrates its values and its knowledge. It is a movement implanted in history by many centuries of development.
An integral art rises from the new state of consciousness; it is an art in accordance with which the human being functions and manifests itself as an entity.
Thousands of years having passed in artistic-analytical development, the moment of synthesis arrives. In the beginning the separation was necessary. Today it constitutes a disintegration of the conceived unity.
We conceive of this synthesis as an addition of physical elements: color, sound, movement, time, space, integrating a physical-psychical unity. Color (the element of space), sound (the element of time) and motion (that develops in time and space) are the fundamental forms of the new art which comprehends the four dimensions of existence, time and space.
The new art demands the functioning of all the energies of man in creation and interpretation. The Being manifests itself integrally, with the plenitude of its vitality.

Buenos Aires, 1946

In Michel Tapié, *Devenir de Fontana*. Torino: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1961.

BRUNO MUNARI

Le sensazioni ci colpiscono da ogni lato: davanti a noi il mare ci trasmette i suoi colori, i moti delle sue onde, ora a piccole ora a grandi curve, a destra sentiamo il verde della pineta, sopra di noi, anche se non guardiamo, preme il cielo, da ogni lato colori e forme completano la percezione.

Lo stesso non avviene davanti all'opera tradizionale. Il quadro è spesso considerato come una finestra dalla quale si vede una raffigurazione, verista o astratta, di qualcosa che era in natura o che era in mente di un artista. La scultura è un oggetto di pietra o di altra materia.

Lo spettatore è in gran parte estraneo a questa forma di arte e vi partecipa parzialmente sforzandosi di completare la percezione.

L'opera d'arte così come tradizionalmente viene realizzata, non corrisponde in pieno al suo compito di trasmissione. Proponiamo quindi di distinguere gli elementi che la compongono e di spargere questi elementi attorno allo spettatore. Questi deve poter entrare fisicamente nell'opera come entra in una architettura o in un paesaggio, deve sentirsi nel *centro emotivo*.

Gli elementi dell'opera disinte-

Les sensations-nous frappent de tous côtés: devant nous la mer nous transmet ses couleurs, les mouvements de ses vagues en courbes tantôt légères, tantôt profondes, à droite nous sentons le vert de la pinède, au-dessus de nous, même si nous ne le regardons pas, le ciel pèse sur nous, de tous côtés couleurs et formes complètent la perception.

Il n'en est pas de même devant une œuvre traditionnelle. Le tableau est souvent considéré comme une fenêtre par laquelle on aperçoit une représentation, vériste ou abstraite, de quelque chose qui existe dans la nature ou dans l'esprit d'un artiste. La sculpture est un objet fait de pierre ou d'une autre matière.

Le spectateur est en grande partie étranger à cette forme d'art, et il n'y participe que partiellement en s'efforçant de compléter la perception.

Une telle œuvre d'art, comme elle est traditionnellement réalisée ne correspond pas pleinement à sa nécessité de transmission.

Nous proposons donc de distinguer les éléments qui la composent et de les étaler devant le spectateur. Celui-ci doit pouvoir entrer physiquement dans l'œuvre, comme il entrerait dans une

Sensations strike us from every side. From the front, the sea sends us its colors and the movements of its waves—curves now great, now small; from the right, we sense the green of the pine wood; the sky, from above, presses down upon us, even if we do not look; from every side, forms and colors complete the perceptual field.

None of this happens in front of a traditional work of art. The canvas is often considered to be a window which gives out upon a figuration, realistic or abstract, of something that existed in nature or in the mind of the artist. Sculptures are objects made of stone or of some other material.

In large part, the spectator is extraneous to this kind of art. He attains partial participation by forcefully attempting to complete the field of perception.

The work of art as it is traditionally realized does not fulfill its function as transmitter.

Hence, we propose to invididuate the elements that make it up, and to dispose these elements *around* the spectator. The spectator must be able to physically enter the work, as he would enter a building or a landscape. He must feel himself to be in the *emotive center*.

grata saranno disposti secondo un modulo, una misura armonica e le loro forme saranno riconoscibili per affinità artistica.
Gli elementi disintegrati possono essere dipinti, plastici, luminosi. Fermi o mobili. Trasparenti o opachi. Purché tutti assieme si riconoscano di una unica famiglia come le varie parti che compongono un albero o un animale, pur diversissime di materia, forma, colore, sono legate assieme.
L'opera può anche essere proiettata tutto intorno. Le sculture corrisponderanno a grandi plastici nei quali si potrà entrare. La vecchia pittura ci presentava un paesaggio visto dalla finestra, noi oggi apriamo quella finestra ed entriamo nel paesaggio.

Milano, dicembre 1952

Disintegrismo (sic), Manifesto del MAC, in Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz Editore, Milano, 1957.

architecture ou un paysage, il doit se sentir dans le *centre émotif*.
Les éléments de l'œuvre désintégrée seront disposés selon une formule, une mesure harmonique et leurs formes seront reconnaissables grâce à leur affinité artistique.
Les éléments désintégrés peuvent être peints ou lumineux, ou être des éléments plastiques. Ils peuvent être stables ou mobiles. Transparents ou opaques. À condition qu'on puisse les reconnaître comme faisant tous partie d'une seule famille, comme les diverses parties qui composent un arbre ou un animal, bien qu'étant très différentes de matière, de forme, de couleur, présentent un lien entre eux.
L'œuvre peut aussi être projetée autour du spectateur. Les sculptures seront de grands éléments plastiques à l'intérieur desquels on pourra entrer. La peinture d'autrefois nous présentait un paysage vu d'une fenêtre, aujourd'hui nous ouvrons la fenêtre et entrons dans le paysage.

Milan, décembre 1952

Désintégralisme (Manifeste du MAC) in Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz Editore, Milano, 1957.

Traduction française par Denise Madin Gentili.

The elements of the disintegrated work are to be arranged according to a module—an harmonic measure. Their forms and relationships are to be recognizable because of their artistic affinity.
The disintegrated elements can be paintings, reliefs, luminous. Stabile or mobile. Transparent or opaque. The only limit is that the parts together must be recognizable as of the same family—just as the various parts that compose a tree or an animal, though of diverse materials, forms and color, are all related one to the other.
The work could also be projected onto all surrounding surfaces. The sculptures will be great plastic structures that can be entered. Painting used to present us with a landscape seen through a window; today, we will open the window and enter the landscape.

Milan, December 1952

Disintegralism (Manifesto of MAC), in Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*. Milano: Schwarz Editore, 1957.

English translation by Henry Martin.

BRUNO MUNARI

l mondo, oggi, è delle macchi-
e. Noi viviamo in mezzo alle
nacchine, esse ci aiutano a fare
gni cosa, a lavorare e a sva-
arsi. Ma cosa sappiamo noi dei
oro umori, della loro natura, dei
oro difetti animali, se non at-
raverso cognizioni tecniche, ari-
e e pedanti?
e macchine si moltiplicano mol-
o più rapidamente degli uomini,
uasi come gli insetti piú proli-
ci; già ci costringono ad occu-
arci di loro, a perdere molto
mpo per le loro cure, ci han-
o viziati, dobbiamo tenerle pu-
e, dar loro da mangiare e da
posare, visitarle continuamen-
, non far loro mai mancare
lla. Fra pochi anni saremo i
ro piccoli schiavi.
i artisti sono i soli che pos-
no salvare l'umanità da que-
o pericolo. Gli artisti devono
teressarsi delle macchine, ab-
ndonare i romantici pennelli,
polverosa tavolozza, la tela e
telaio; devono cominciare a
noscere l'anatomia meccanica,
linguaggio meccanico, capire
natura delle macchine, di-
rarle facendole funzionare in
odo irregolare, creare opere
rte con le stesse macchine,
n i loro stessi mezzi.
on piú colori a olio ma fiamma
idrica, reagenti chimici, cro-

Le monde d'aujourd'hui est un monde de machines. Nous vivons au milieu des machines, elles nous aident en tout, à travailler et à nous distraire. Mais que savons-nous de leurs humeurs, de leur nature, de leurs défauts animaux, sinon à travers des connaissances techniques, arides et pédantes?
Les machines se multiplient beaucoup plus rapidement que les hommes, presque comme les insectes les plus prolifiques; elles nous obligent déjà à nous occuper d'elles, à perdre beaucoup de temps à leur donner des soins; elles nous ont gâtés, nous devons les tenir propres, leur assurer nourriture et repos, les visiter continuellement, ne les laisser jamais manquer de rien. D'ici quelques années nous serons leurs petits esclaves.
Seuls les artistes peuvent sauver l'humanité de ce danger. Les artistes doivent s'intéresser aux machines, abandonner leurs pinceaux romantiques, leur palette poussiéreuse, leur toile et leur châssis; ils doivent commencer à connaître l'anatomie mécanique, le langage mécanique, à comprendre la nature des machines, à les distraire en les faisant fonctionner d'une manière irrégulière, à créer des œuvres d'art

The world today is a world of machines. We are surrounded by them. They help us in every endeavor. In work, in play. But what do we know about them—their moods, their natures, their animal defects? All our knowledge comes by way of technical cognitions—arid and pedantic.
The rate of machine reproduction is greater than the rate of human reproduction. They are almost as prolific as insects. They have already constrained us to worry about them, to lose heaps of time for their care and cure. They have spoiled us. We have to keep them clean, to give them food and rest, visit them continuously, make sure that they feel no want. In a few years we will have become their slaves and body servants.
Only the artist can save us from this peril. The artists must make themselves interested in the machine, abandoning the romantic brush, the dusty palette, the canvas, and the stretcher. The artist must begin to understand mechanical anatomy and mechanical jargon, to comprehend nature of the machine, to distract it by making it perform erratically—the artist must learn to create works of art using the machine itself, using the very

mature, ruggine, colorazioni anodiche, alterazioni termiche.
Non piú tela e telaio ma metalli, materie plastiche, gomme e resine sintetiche.
Forme, colori, movimenti, rumori del mondo meccanico non piú visti dal di fuori e rifatti a freddo, ma composti meccanicamente.
La macchina di oggi è un mostro!
La macchina deve diventare un'opera d'arte!
Noi scopriremo l'arte delle macchine!
LA MACCHINA DEVE DIVENTARE UN'OPERA D'ARTE.

Milano, dicembre 1952

Manifesto del Macchinismo (*Manifesto del* MAC) in Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz Editore, Milano, 1957.

avec ces machines et les moyens qu'elles proposent.
Plus de couleurs à l'huile mais la flamme oxhydrique, les réactifs chimiques, le chromage, la rouille, les colorations anodiques, les altérations thermiques.
Plus de toile ni de châssis, mais des métaux, des matières plastiques, du caoutchouc et de la résine synthétique.
Formes, couleurs, mouvements, bruits du monde mécanique non plus vus du dehors et copiés à froid, mais composés mécaniquement.
La machine d'aujourd'hui est un monstre!
La machine doit devenir une œuvre d'art!
Nous découvrirons l'art des machines!
LA MACHINE DOIT DEVENIR UNE ŒUVRE D'ART!

Milan, décembre 1952

Manifeste du machinisme (*Manifeste du* MAC) in Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz Editore, Milano, 1957.

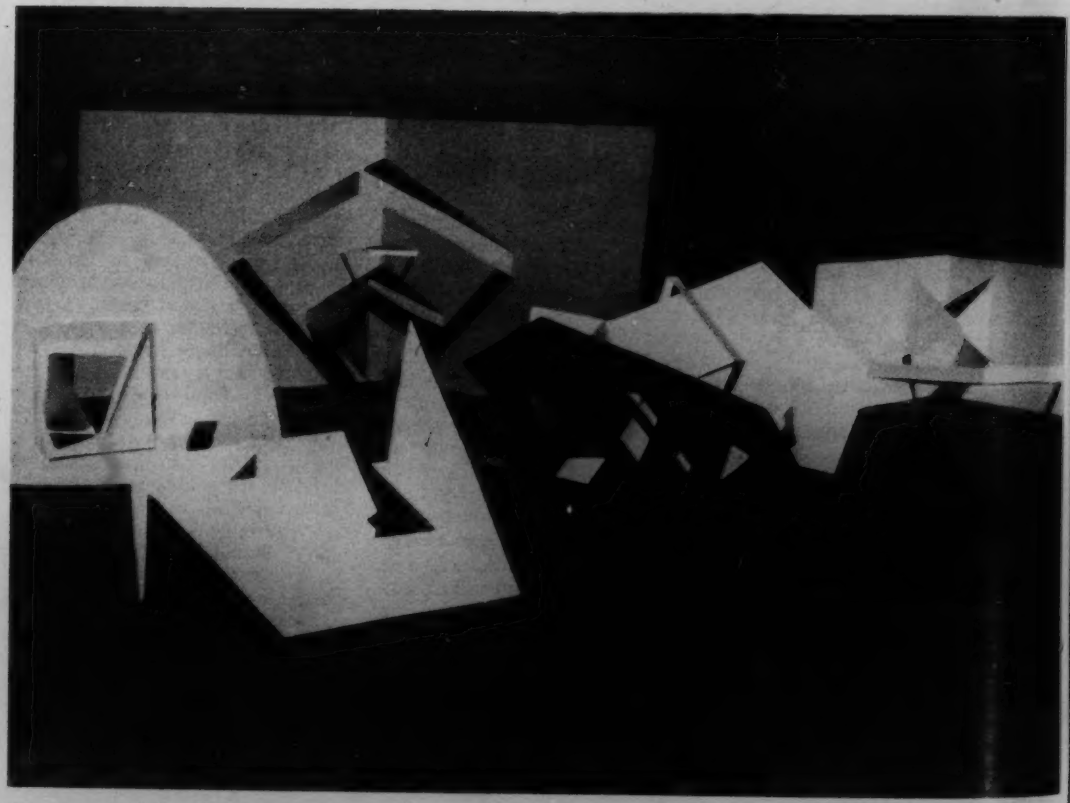
Traduction française par Denise Madin Gentili.

methods of the machine.
No more colors in oil—we wa oxyhydrogen flames, chemic reagents, chromium plating, rus anodyne coloration, thermal a teration.
No more canvasses and stre chers—our materials are me tals, plastics, rubber and syn thetic resins.
Forms, colors, movements, sound of the mechanical world mus no longer be seen from the out side and served up cold—the aim is mechanical composition.
Today's machine is a monster!
The machine must become a work of art!
We will discover the art of the machine!
THE MACHINE MUST BECOME A WOR OF ART!

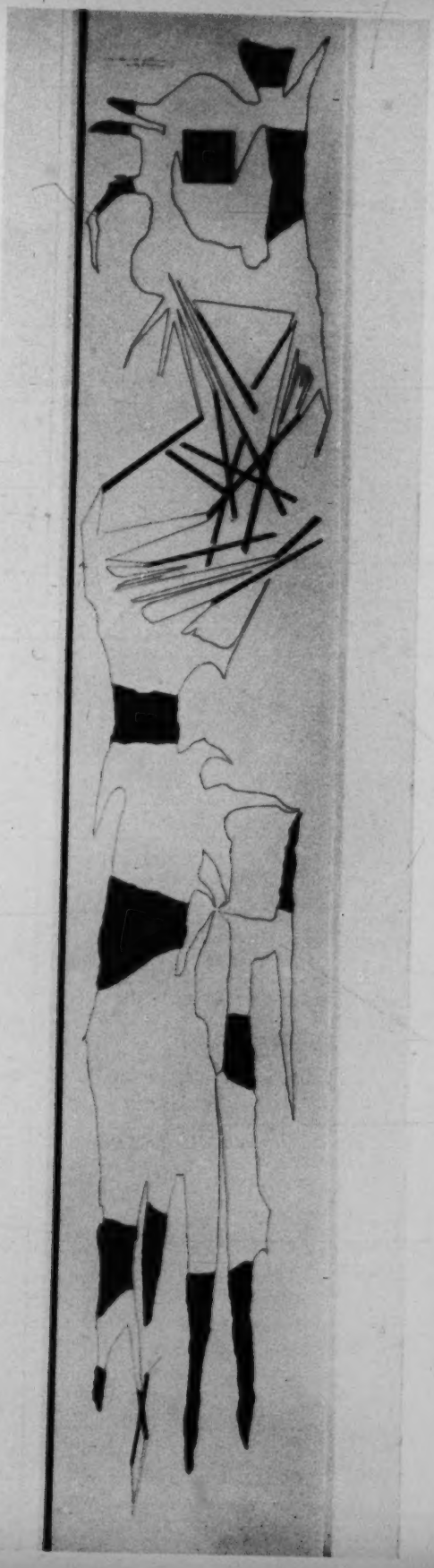
Milan, December 1952

Manifesto of Mechanism (*Manifesto of* MAC), in Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano, Schwarz Editore, 1957.

English translation by Henry Martin.



109 Munari: Sculture da viaggio, 1956



108 Munari: Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario, 1956

104 Munari: La tromba della pace, 1950

BRUNO MUNARI

In natura tutte le cose mutano, gli alberi cambiano aspetto, i serpenti cambiano pelle, il famoso "uovo" di Brancusi potrebbe, un giorno, fare un pulcino. I quadri antichi hanno cambiato colore col tempo, le statue perdono i pezzi, sulle vecchie architetture le insegne luminose, come uno scherzo giovanile, modificano continuamente la facciata. Questa è la realtà. E quindi vano che gli artisti tentino di fare opere d'arte "eterne". L'opera d'arte deve rinnovarsi continuamente.

L'opera d'arte organica sarà quindi in continua (veloce o lentissima) trasformazione. Una pittura potrà anche diventare una scultura. Una architettura può sparire in un minuto.

L'opera d'arte organica sarà fatta con materie mutevoli, alterabili, trasformabili, intercambiabili, vi possono essere elementi allungabili, colori igroscopici, forme elastiche, ecc. purché vi sia sempre un legame armonico, purché sia viva ogni giorno come lo è un essere umano nelle sue continue mutazioni.

Milano, dicembre 1952

Arte organica (*Manifesto del* MAC) in Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz Editore, Milano, 1957.

Tout se transforme dans la nature, les arbres changent d'aspect, les serpents changent de peau, le fameux "œuf" de Brancusi pourrait bien, un jour faire un poussin. Les tableaux anciens ont changé de couleur avec le temps, les statues perdent des fragments, sur les vieux bâtiments, les enseignes lumineuses, comme en une plaisanterie juvénile, changent continuellement les façades. Telle est la réalité. Il serait donc vain que les artistes tentent de faire des œuvres d'art "éternelles". L'œuvre d'art doit continuellement se renouveler.

L'œuvre d'art organique sera donc en continuelle transformation (rapide ou très lente). Une peinture pourra devenir une sculpture. Une architecture pourra disparaître en une minute.

L'œuvre d'art organique sera faite de matières changeantes, altérables, transformables, interchangeables; des éléments allongeables, des couleurs hygroscopiques, des formes élastiques etc. pourront en faire partie, à la seule condition qu'il existe toujours entre eux un lien harmonique, que cette œuvre soit vivante, chaque jour, comme l'est un être humain dans ses continuelles mutations.

Milan, décembre 1952

Art organique (*Manifeste du* MAC) in Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz Editore, Milano, 1957.

Traduction française par Denise Madin Gentili.

Everything in Nature changes. Trees change aspect; snakes change skins; one day Brancusi's famous "egg" may hatch a chick. The paintings of the past have changed color with time; statues lose parts; the façades of old buildings are constantly being modified by neon signs that seem like juvenile humour. This is reality. Therefore, it is only in vain that an artist can attempt to make a work of art eternal. The work of art must continually renew itself.

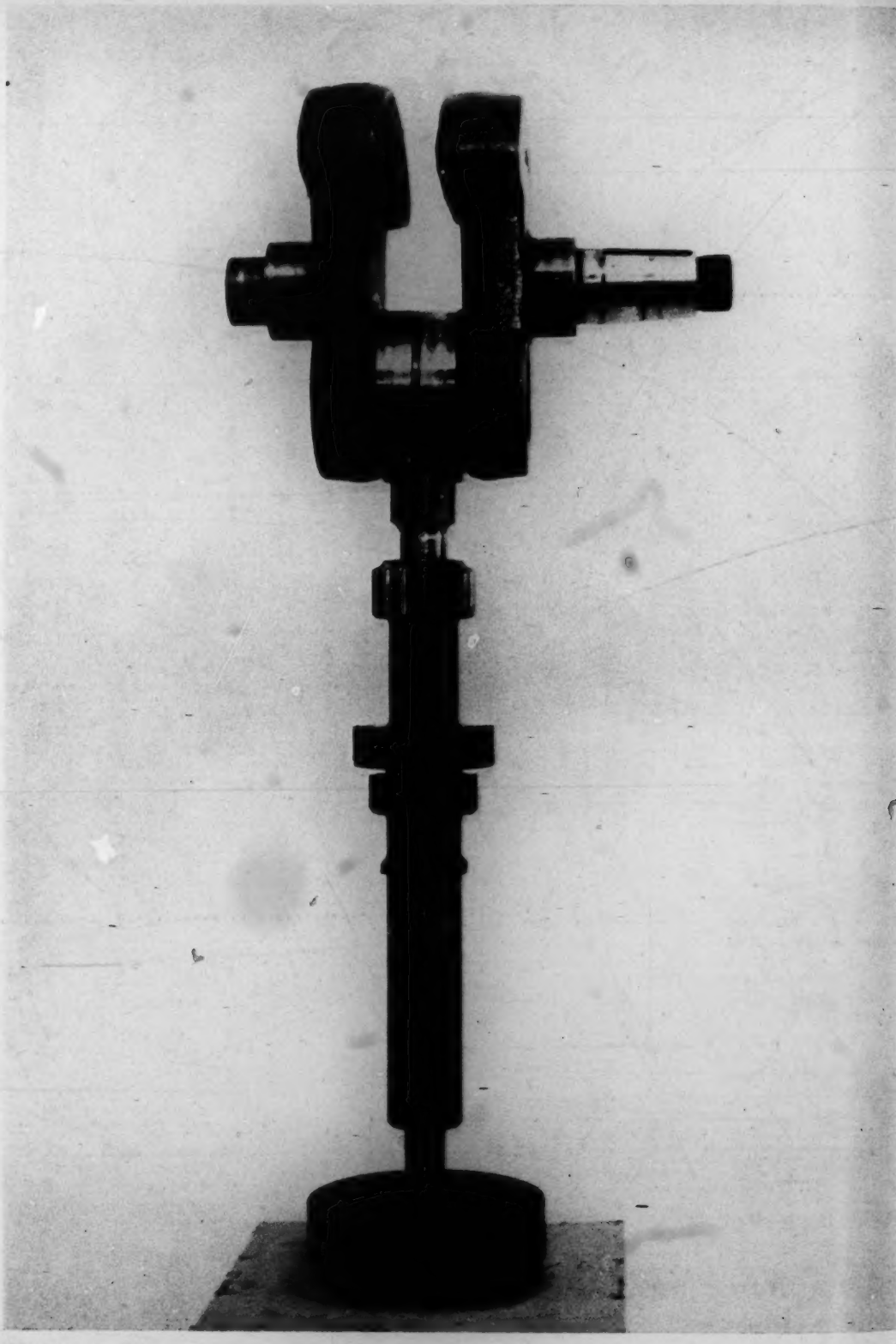
Therefore, a work of organic art shall be in continuous transformation (fast or very very slow). A painting shall even be able to become a sculpture. An architecture can disappear in a moment.

A work of organic art shall be made with materials that are mutable, alterable, transformable, interchangeable. It may contain telescopic elements, hygroscopic colors, elastic forms, anything that contributes to an harmonic relation, anything that keeps it alive day by day like a human being in a state of continuous mutation.

Milan, December 1952

Organic Art (*Manifesto of* MAC), in Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*. Milano: Schwarz Editore, 1957.

English translation by Henry Martin.



115 Colla: Scultura, 1961

ETTORE COLLA

Mi sono solo preoccupato che il lavoro non sfuggisse a una rigorosa disciplina e al mio personale controllo. Nulla di quello che ho prodotto è affidato al caso e risolto quindi automaticamente, bensí a dei criteri molto precisi sia nell'ambito manualistico che in quello concettuale. Non credo nell'automatismo assoluto e sono sicuro che non esiste, come non esistono, sicuramente, artisti privi di una volontà di concepire . . . È illogico sospettare, dopo tante affermazioni faticosamente ottenute, che un'opera possa essere nata casualmente, come la vincita di una lotteria. Tutt'al piú, vi potranno partecipare dei fatti, dei casi, delle coincidenze che, comunque, sono sempre in relazione con la volontà e la capacità dell'artista.

Lawrence Alloway, *Ettore Colla*, Grafica, Roma, 1960.

Je ne me suis préoccupé que d'une seule chose: que mon travail n'échappe ni à une discipline rigoureuse, ni à mon contrôle personnel. Rien, dans ma production n'a été confié au hasard, ni donc résolu automatiquement, mais au contraire soumis à des critères très précis, tant dans le domaine manuel que dans le domaine conceptuel. Je ne crois pas à l'automatisme absolu, et je suis sûr qu'il n'existe pas, de même qu'il n'existe certainement pas d'artistes privés de la volonté de concevoir . . . Il est illogique de suspecter, après autant d'affirmations péniblement obtenues, qu'une œuvre puisse être née par hasard, comme on gagne à la loterie. Tout au plus pourront y participer des fajts, des hasards, des coïncidences qui, d'une manière ou d'une autre, seront toujours en relation avec la volonté et la capacité de l'artiste.

Lawrence Alloway, *Ettore Colla*, Grafica, Rome, 1960.

Traduction française par Denise Madin Gentili.

Of this only have I always taken care, that my work should not escape from a rigorous discipline or from my direct control. Nothing, in all that I have produced, is left to chance and so resolved automatically; rather, it is governed by very precise canons in matters both technical and conceptual. I do not believe in an absolute automatism and I am sure it does not exist, just as, certainly, artists lacking the will to conceive their work, do not exist . . . . The work of man and particularly of artistic man is solidly blocked by a creative will which, otherwise, could not be accepted. Therefore, in those works in which the gestures of a mental eloquence meet, you must identify the will and also the possibility of conception in it. It is illogical to suspect, after so many affirmations laboriously obtained, that a work could be born casually. At the most, some facts may play a part there, some chances, some coincidences, however, and they are always relative to the will and the ability of the artist.

Lawrence Alloway, *Ettore Colla*. Roma: Grafica, 1960.

125 Baj: Ultracorpo sui monti, 1959

ENRICO BAJ, SERGIO DANGELO

Manifesto della pittura nucleare

I NUCLEARI vogliono abbattere tutti gli "ismi" di una pittura che cade invariabilmente nell'accademismo, qualunque ne sia la sua origine. Vogliono e possono reinventare la pittura.
Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico, le forze sono cariche elettroniche. La bellezza ideale non appartiene piú alla casta di stupidi eroi, né al robot. Ma coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio.
Le nostre coscienze cariche di imprevedibili esplosivi preludono a UN FATTO. Il nucleare vive in questa situazione che gli uomini dagli occhi spenti non riescono a avvertire.
La verità non vi appartiene: essa è nell'ATOMO.
La pittura nucleare documenta la ricerca di questa verità.

ENRICO BAJ, SERGIO DANGELO

Bruxelles, 1° febbraio 1952

Riimpato in Tristan Sauvage, *Arte nucleare*, Galleria Schwarz, Milano, 1962.

Manifeste de la peinture nucléaire

Les NUCLÉAIRES veulent abattre tous les "ismes" d'une peinture qui tombe invariablement dans l'académisme, quelque soit sa genèse. Ils veulent et ils peuvent réinventer la peinture.
Les formes se désintègrent: les nouvelles formes de l'homme sont celles de l'univers atomique. Les forces sont les charges électroniques. La beauté idéale n'appartient plus à une caste de héros stupides; ni au robot. Mais elle coïncide avec la représentation de l'homme nucléaire et de son espace.
Nos consciences chargées d'explosifs imprévus préludent à un FAIT. Le nucléaire vit dans cette situation, que seuls les hommes aux yeux éteints ne peuvent pas saisir.
La vérité ne vous appartient pas: elle est dans l'ATOME.
La peinture nucléaire documente la recherche de cette vérité.

ENRICO BAJ, SERGIO DANGELO

Bruxelles, le ler février 1952

Reimprimé in Tristan Sauvage, *Art Nucléaire*, Éditions Vilo, Paris, 1962.

Traduction française par Gualtiero Schönenberger.

Nuclear Painting Manifesto

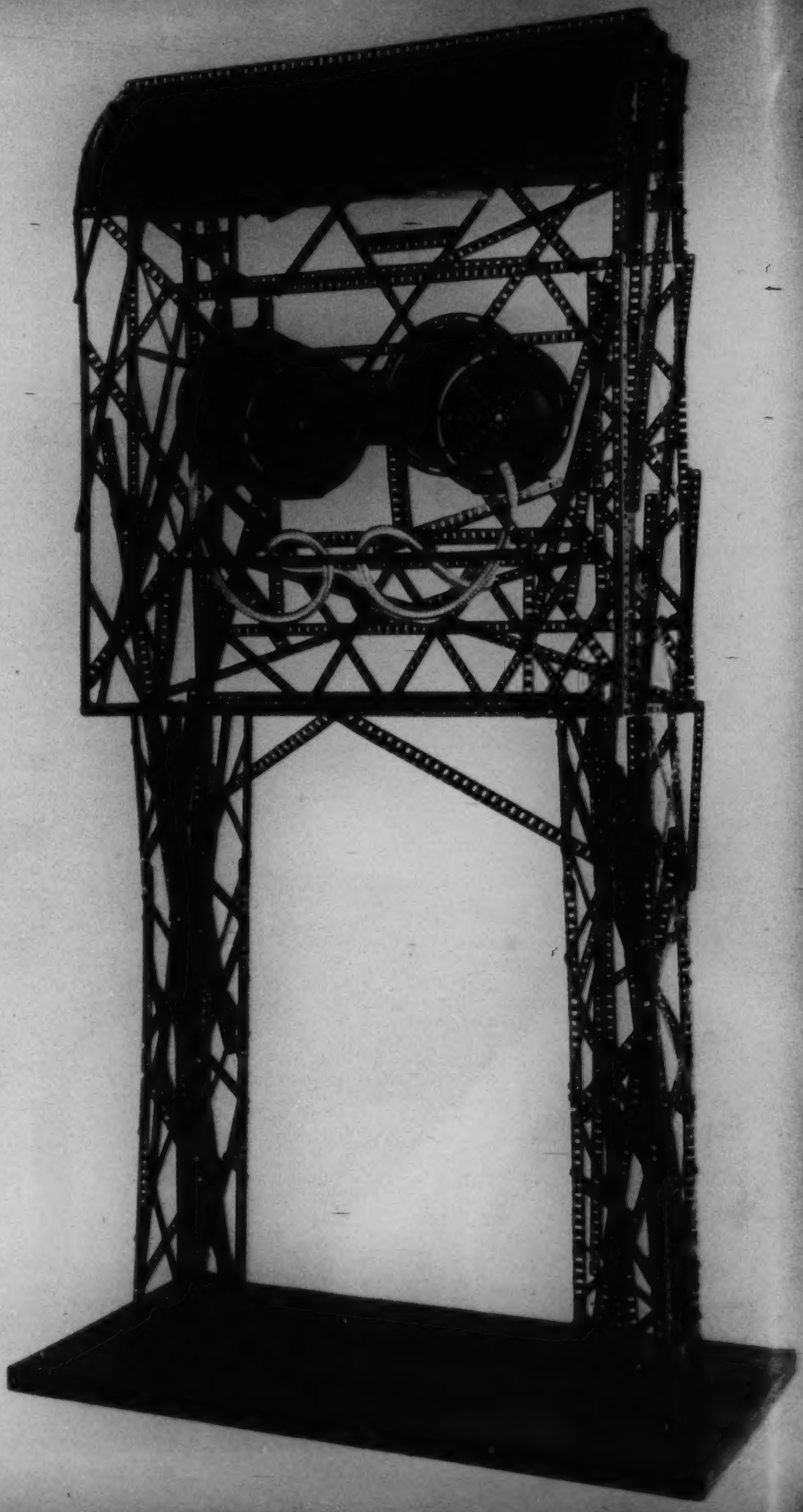
The NUCLEARISTS desire to demolish all the "ism" of a painting that inevitably lapses into academicism, whatever its origin may be. They desire and have the power to recreate painting.
Forms disintegrate: man's new forms are those of the atomic universe; the forces are electrical charges. Ideal beauty is no longer the property of a stupid hero-caste, nor of the "robot." But it coincides with the representation of nuclear man and his space.
Our consciences charged with unforeseen explosions prelude a FACT. The Nuclearist lives in this situation, of which only men with eyesight spent can fail to be aware.
Truth is not yours; it lies in the ATOM.
Nuclear painting documents the search for this truth.

ENRICO BAJ, SERGIO DANGELO

Brussels, Ist February, 1952

Reprinted in Tristan Sauvage, *Nuclear Art*. New York: Marcello Maestro, 1962.

English translation by John A. Stephens.



[130] Dangelo: The Unforgettable, 1962

← [131] Baj: Modello AZ 220, 1964

146 Le uova di Manzoni, 1960

PIERO MANZONI

Libera dimensione

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano, colla necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere integrale.

Per questo io non riesco a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciano un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudendo un occhio, poi balzano di nuovo in avanti, aggiungono un altro segno, un altro colore della tavolozza, e continuano in questa ginnastica finché non hanno riempito il quadro, coperta la tela: il quadro è finito: una superficie d'illimitate possibilità è ora ridotta ad una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali. Perché invece non vuotare questo recipiente? Perché non liberare questa superficie?

Libre dimension

L'actuation de nouvelles conditions, la proposition de nouveaux problèmes, comportent, avec la nécessité de nouvelles solutions, de nouvelles méthodes, des mesures nouvelles: on ne se détache pas de la terre en courant ou en sautant: il faut des ailes; les modifications ne suffisent plus: la transformation doit être intégrale.

A cause de cela je ne comprends pas les peintres qui, même se disant intéressés aux problèmes modernes, se posent aujourd'hui encore face au tableau comme si celui-ci fût une surface à remplir de couleurs et de formes, selon un goût plus ou moins appréciable, plus ou moins inculqué. Ils tracent un signe, reculent, regardent leur œuvre tordant le cou et clignant d'un œil, puis bondissant en avant de nouveau, ajoutent un autre signe, une autre couleur de la palette, et continuent dans cette gymnastique jusqu'à remplir le tableau, couvrir la toile: le tableau est fini: une surface aux possibilités illimitées est maintenant réduite à une espèce de récipient où sont forcées et comprimées des couleurs innaturelles, des significations artificielles.

Free dimension

The emergence of new conditions and the appearance of new problems imply, together with the necessity of new solutions, new methods and new terms of measurement. One does not leave the ground merely by running and jumping; wings are required. Modifications are not sufficient; the transformation must be integral.

It is for this reason that I am unable to understand the painters that, whilst declaring themselves to be interested in modern problems, even today look on a painting as if it was a surface to be filled with colour and forms in accordance with a taste which can be more or less appreciated and which is more or less trained. They trace in a line, stand back, look at their work with head tilted to one side and with squinting eye, then jump forward once again and add another line or another colour from the palette; and these gymnastics continue until the canvas is filled up, covered. The painting is thus completed and a surface with limitless possibilities is finally reduced to a sort of recipient into which unnatural colours and artificial sig-

Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta?

Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti (e di questo ho già scritto alcuni anni fa), sia che si tratti di rappresentazione di un oggetto, di un fatto, di una idea, di un fenomeno dinamico o no: un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto; due colori intonati o due tonalità di uno stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica, illimitata, assolutamente dinamica: l'infinibilità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (e in fondo una monocromia, mancando ogni rapporto di colore, non diventa anch'essa incolore?).

La problematica artistica che si avvale della composizione, della forma perde qui ogni valore: nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà: la materia pura diventa pura energia; gli ostacoli dello spazio, le schiavitú del vizio soggettivo sono rotti: tutta la problematica artistica è superata.

È per me quindi oggi incomprensibile l'artista che stabilisce rigorosamente i limiti di una superficie su cui collocare in rapporto esatto, in rigoroso equilibrio forme e colori: perché preoccuparsi di come collocare una linea in uno spazio? perché stabilire uno spazio, perché queste limitazioni? Composizione di forma, forme nello spazio, profondità spaziale, tutti questi problemi ci sono estranei: una linea si può solo tracciarla, lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione: nello spazio totale non esistono dimensioni. Inutili sono anche qui tutti i problemi di colore, ogni questione di rapporto cromatico (anche se si tratta solo di modulazioni di tono), possiamo solo stendere un unico colore, o piuttosto ancora tendere un'unica superficie ininterrotta e continua (da cui sia escluso ogni intervento del superfluo, ogni possibilità interpretativa): non si tratta di "dipingere" blu nel blu o bianco su bianco (sia nel senso di comporre, sia nel senso di esprimersi): esattamente il contrario: la questione per me è dare una superficie integral-

Pourquoi au contraire ne pas vider ce récipient?

Pourquoi ne pas libérer cette surface? Pourquoi ne pas chercher à découvrir la signification illimitée d'un espace total, d'une lumière pure et absolue?

Faire allusion, exprimer, représenter, sont aujourd'hui des problèmes inexistants (et à ce propos j'ai déjà écrit il y a quelques années). Soit qu'il s'agisse de représentation d'un objet, d'un fait, d'une idée, d'un phénomène dynamique ou non: un tableau vaut seulement en tant qu'il est, être total: il ne faut rien dire: être seulement; deux couleurs harmonisées ou deux tonalités de la même couleur sont déjà un rapport étranger à la signification de la surface unie, illimitée, absolument dynamique: l'infinibilité est rigoureusement monochrome, ou mieux encore, dépourvue de couleur (et au fait une monochromie, où cesse tout rapport de couleur, ne devient-elle pas achrome?).

La problématique artistique qui se vaut de la composition, de la forme perd ici toute valeur: dans l'espace total, forme, couleur, dimensions n'ont plus de sens; l'artiste a conquis son intégrale liberté: la matière pure devient pure énergie; les obstacles de l'espace, l'esclavage du vice subjectif sont brisés: toute cette problématique artistique est dépassée; tout est permis.

L'artiste est donc pour moi aujourd'hui incompréhensible, qui établit avec rigueur les limites d'une surface sur laquelle pouvoir poser en un rapport exact, dans un équilibre rigoureux, formes et couleurs: pourquoi s'occuper de la façon de placer une ligne dans un espace? pourquoi ces limitations? Compositions de formes, formes dans l'espace, profondeur spatiale, tous ces problèmes nous sont étrangers: une ligne on peut seulement la tracer, très longue, à l'infini, en dehors de tout problème de composition ou de dimension: dans l'espace total il n'existe plus de dimensions.

Inutiles sont ici aussi tous les problèmes de couleur, toute question de rapport chromatique (même s'il s'agit seulement de modulations de ton): nous pouvons seulement étendre une couleur unique, ou plutôt étendre une [illegible]que surface ininterrompue et continue (d'où soit exclue toute intervention du superflu, toute possibilité interprétative): il ne s'agit pas de peindre bleu dans

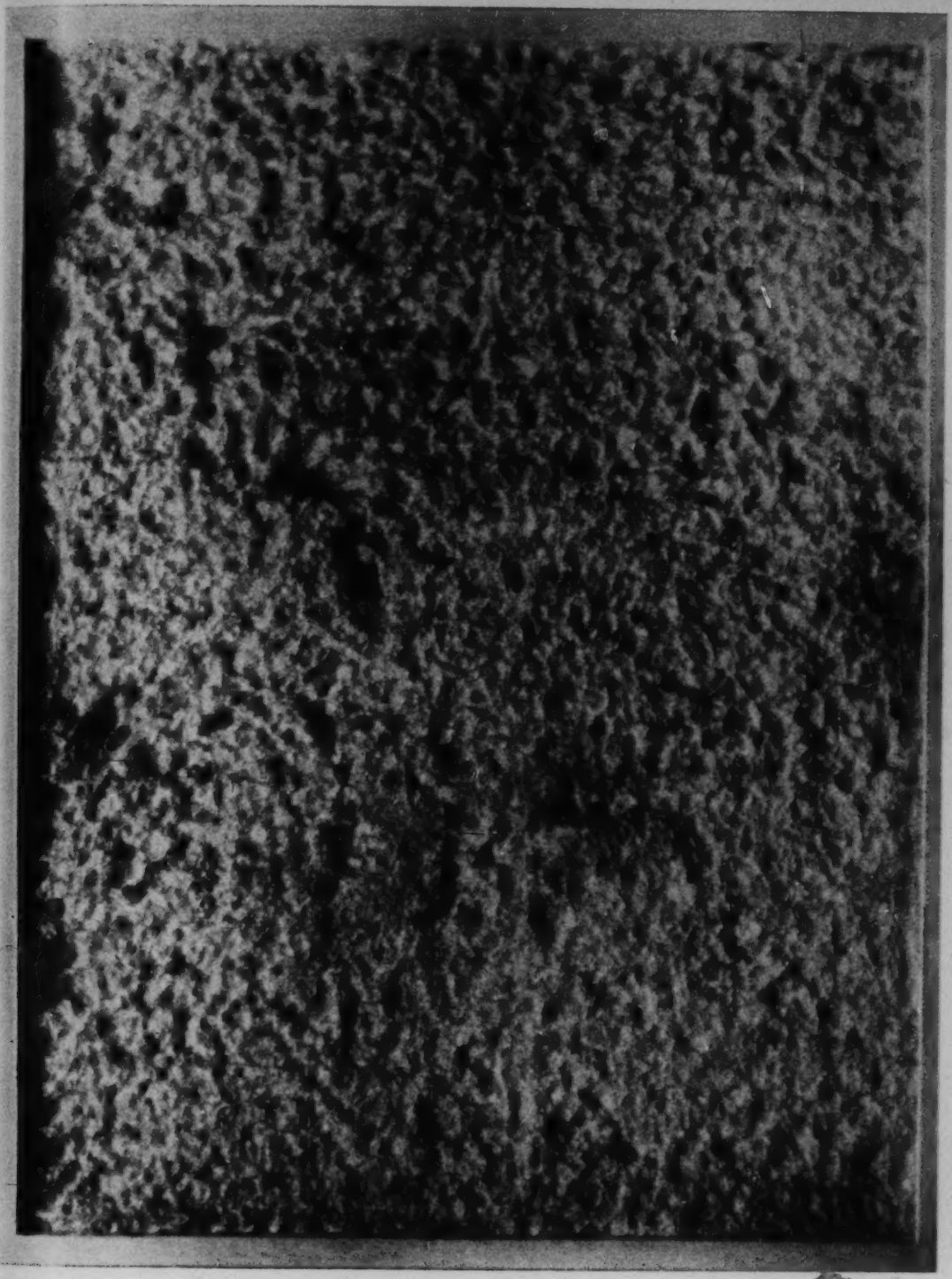
nificance are forced and compressed. Why not empty, instead, this recipient? Why not liberate the surface? Why not attempt to discover the limitless significance of total space? Of pure and absolute light?

Allusion, expression and representation are non-existent problems today—and I wrote about this some years ago—whether one is dealing with objects, facts, ideas or dynamic or inert phenomena. A painting has value in as much as it is a totality. There is no need to say anything. It is only necessary to exist. Two tones of the same colour or two blended colours already have a relationship that is extraneous to the significance of the surface which is unique, limitless, absolutely dynamic. The infinitability is rigourously monochrome, or better still of no colour. (In fact, hasn't a monochrome, since it lacks all relation to colour, already become colourless?)

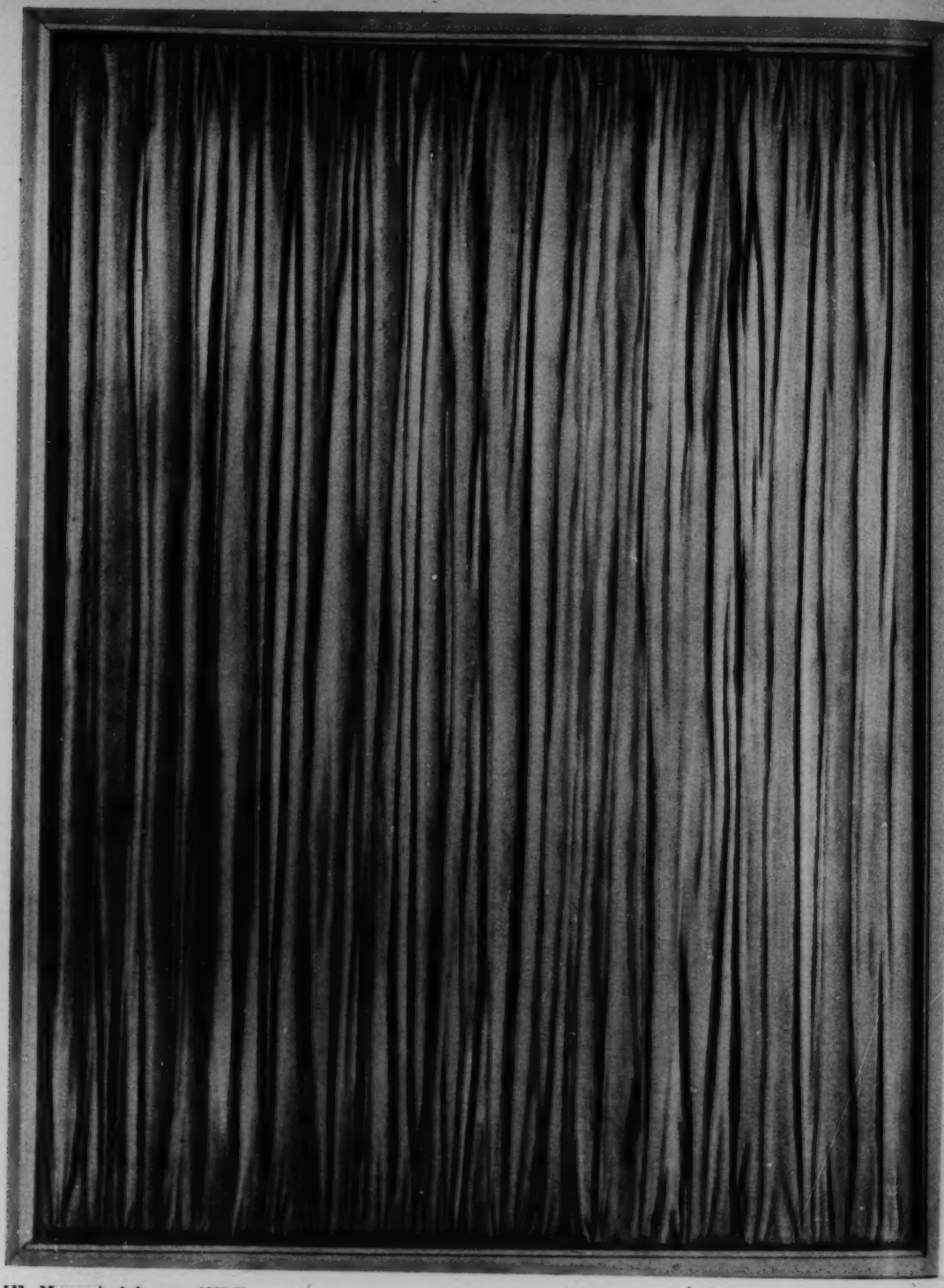
Artistic criticism which makes use of concepts like composition and form has no value; form, colour and dimensions have no sense in total space. The artist has achieved integral freedom; pure material becomes pure energy; the obstacles of the space, the slavery to subjective foibles are annihilated; all problems of artistic criticism are surmounted; everything is permitted.

I find it quite incomprehensible, therefore, that the artist rigourously lays down today the limits of a surface on which to arrange forms and colours in exact relationships and in strict equilibrium. Why should one be bothered by the problem of disposing a line in space? Why delimit a space? Why such limitation? All such problems like composition of form, form in space and spatial profundity are extraneous to us; a line can only be traced without limits of length into infinity and beyond any problem of composition or dimension. Dimension does not exist in total space.

All problems of colour and all questions of chromatic relationships are also useless, even if one is only dealing with tonal modulations. We can only utilize a single colour or, rather, utilize a single uninterrupted and continuous surface from which anything superfluous and all interpretative possibilities are excluded. It is not a question of "painting" blue on blue or



147 Manzoni: Achrome, 1960



143 Manzoni: Achrome, 1958-59

mente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie: un bianco che non è un paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione o un simbolo o altro ancora: una superficie bianca che è una superficie bianca e basta (una superficie incolore che è una superficie incolore) anzi, meglio ancora, che è e basta: essere (e essere totale è puro divenire).

Questa superficie indefinita (unicamente viva), se nella contingenza materiale dell'opera non può essere infinita, è però senz'altro infinibile, ripetibile all'infinito, senza soluzione di continuità; e ciò appare ancora più chiaramente nelle "linee": qui non esiste più nemmeno il possibile equivoco del quadro: la linea si sviluppa solo in lunghezza, corre all'infinito: l'unica dimensione è il tempo. Va da sé che una "linea" non è un orizzonte né un simbolo, e non vale in quanto più o meno bella, ma in quanto più o meno linea: in quanto è (come del resto una macchia vale quanto più o meno macchia, e non in quanto più o meno bella o evocatrice; ma in questo caso la superficie ha ancora solo valore di medium).

Lo stesso si può ripetere per i "corpi d'aria" (sculture pneumatiche) riducibili ed estensibili, da un minimo ad un massimo (da niente all'infinito), sferoidi assolutamente indeterminati, perché ogni intervento inteso a dare una forma (anche informe) è illegittimo e illogico.

Non si tratta di formare, non si tratta di articolar messaggi (né si può ricorrere a interventi estranei, quali macchinosità parascientifiche, intimismi da psicanalisi, composizioni da grafica, fantasie etnografiche ecc: ... ogni disciplina ha in sé i suoi elementi di soluzione); non sono forse espressione, fantasismo, astrazione, vuote finzioni? Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere.

"La nuova concezione artistica", *Azimuth*, n. 2, Milano, 1960.

le bleu ou blanc sur blanc (soit dans le sens de composer que dans celui de s'exprimer): exactement le contraire; la question pour moi est de donner une surface intégralement blanche (encore mieux: intégralement incolore, neutre) en dehors de tout phénomène pictural, de toute intervention étrangère à la valeur de surface: un blanc qui n'est pas un paysage polaire, une matière évocatrice ou une belle matière, une sensation ou un symbole ou autre chose encore: une surface blanche qui est une surface blanche (une surface incolore qui est une surface incolore) mieux encore, qui est et c'est tout: être (et l'être total est pur devenir).

Cette surface indéfinie (uniquement vive), si dans la contingence matérielle de l'œuvre ne peut être infinie, est cependant absolument infinible, répétible à l'infini, sans solution de continuité; et ceci apparaît encore plus clairement dans les "lignes": ici n'existe même plus le possible équivoque du "tableau": la ligne se développe seulement en longueur, court à l'infini: la seule dimension en est le temps. Il va de soi qu'une "ligne" n'est pas un horizon, ni un symbole, et ne vaut en tant que plus ou moins belle, mais en tant que plus ou moins ligne: en tant qu'elle est (comme d'ailleurs une tache vaut en tant que plus ou moins tache et non en tant que plus ou moins belle ou évocatrice: mais dans ce cas la surface a encore seulement la valeur de medium).

La même chose se peut répéter pour les corps d'air (sculptures pneumatiques) réductibles et extensibles, d'un minimum à un maximum (de rien à l'infini), sphéroïdes absolument indéterminés, car chaque intervention qui donne une forme (même informe) est illégitime et illogique. Il ne s'agit pas de former, il ne s'agit pas d'articuler des messages (il n'est pas non plus permis de recourir à des problèmes étrangers tels que les machinismes parascientifiques, les intimismes psychanalytiques, les compositions graphiques, les fantaisies ethnographiques etc...: chaque discipline porte en elle-même ses éléments de solution): expression, fantaisisme, abstraction, ne sont-elles pas de vides fictions? Il n'y a rien à dire; on ne peut que être, on ne peut que vivre.

"La nouvelle conception artistique", *Azimuth*, No. 2, Milano, 1960.

white on white either in the sense of composing or in the sense of expressing oneself. In fact, quite the contrary. The question for me is that of creating an integrally white surface (yes, integrally colourless, neutral) which is completely unrelated to any pictorial phenomenon or to any element that is extraneous to the value of the surface. It is a white that is not a polar landscape, or a beautiful or evocative material, or a sensation, or a symbol, or anything else; it is a white surface that is nothing else but a white surface (a colourless surface that is nothing else but a colourless surface). Or better still it exists, and that is sufficient. It is, and to be totally is pure becoming. This indefinite surface, uniquely alive, even if in the material contingency the work cannot be infinite, is, however, infinitable, infinitely repeatable, without a solution of continuity. And that is even more apparent in the "lines," for in these there no longer exists the possible ambiguity of the "painting." The line develops only in length and extends towards infinity. The only dimension is time. And it hardly needs to be said that a "line" is not a horizon or a symbol and it has value not as something beautiful but in the degree to which it exists. (The same is true of a blotch; it has value in the degree to which it is a blotch and not in the degree to which it is beautiful or evocative; but in this case the surface has only value as a medium.)

The same may be said for bodies of air (pneumatic sculpture) which are reducible or extensible from a minimum of nothing to a maximum of infinity; they are absolutely undetermined spheroids, because every attempt to give them a form (even formless) is both illegitimate and illogical. It is not a question of formation and it is not a question of expression (nor can one turn to extraneous problems like parascientific complexities, psychoanalytical secrecies, graphic composition, ethnographical fantasy, etc.). Aren't perhaps expression, fantasy and abstraction empty fictions? There is nothing further to add: there is only to be, to live.

"The New Artistic Conception," *Azimuth*, (Milan), No. 2, 1960.

141 Rotella: Petit monument à Rotella, 1962

MIMMO ROTELLA

Roma, 7 ottobre 1961

Caro Le Noci,

non c'è stato nulla di drammatico in quanto m'è accaduto l'altra notte mentre staccavo il manifesto della *Régina Cristina*. Forse qualcuno preferirebbe che i miei quadri nascessero in un eccesso di avventura e di biografia. Ma per me, l'operazione di recupero dei frammenti di realtà che diventeranno i miei quadri, si svolge con grande disinvoltura. Io stacco i manifesti proprio come i ragazzini si divertono spesso a farlo, solo che la gente mi guarda allarmata, e quei loro occhi mi definiscono tra il monello, il vandalo e l'uscito di senno. Ma dal tardo dopoguerra (quando iniziai a collezionare pezzi di manifesti come documenti di colore, a scopo, allora, sperimentale, fu solo nel '54 che mi decisi a esporli) da più di dieci anni, dicevo, che mi dedico a queste lacerazioni, come operazioni "sociali"; esse mi sono divenute piena normalità. È come operazioni mie personali, invece, che esse rappresentano ancora un rischio, e questo non può certo diventare materia d'una cronaca giornalistica.

Per me il manifesto non conta solo in quanto tale, ma anche per

Rome, 7 octobre 1961

Cher Le Noci,

Rien de dramatique ne s'est passé l'autre nuit, lorsque je détachais l'affiche de la *Reine Christine*. Peut-être certaines personnes préféreraient-elles voir mes tableaux naître au milieu d'une débauche d'aventure et de biographie. Mais pour moi, l'opération de récupération des fragments de réalité qui deviendront mes tableaux, se fait avec une grande aisance. Je détache les affiches exactement comme les enfants s'amusent souvent à le faire, avec cette seule différence que les gens me regardent d'un œil alarmé, me situant entre le gamin, le vandale et celui qui a perdu la raison. Mais depuis la fin de l'après-guerre (lorsque je commençai à collectionner des fragments d'affiches comme documents de couleurs, dans un but à ce moment expérimental; ce fut seulement en '54 que je me décidai à les exposer), depuis plus de dix ans, dis-je, que je me consacre à ces lacérations en tant qu'opérations "sociales", elles me sont devenues parfaitement normales. C'est en tant qu'opérations personnelles, au contraire, qu'elles représentent encore pour moi un risque, et cela ne peut

Rome, October 7, 1961

Dear Le Noci,

There was nothing very dramatic about what happened to me a few nights ago while tearing down that poster about *Queen Christine*. There must be someone around who prefers to think that my paintings grow up in the midst of an excess of biography and adventure. But for me, there is a great nonchalance about the process of recovering the fragments of reality that finally turn into my paintings. I rip down posters just as little boys often do for the fun of it. The only difference is that people give me allarmed looks with eyes that define me as something between a rogue, a vandal, and a madman. But from late in that first period after the war (when I first began to collect pieces of posters and advertisements as documents of color, at that time for experimental purposes—it was only in 1954 that I decided to exhibit them.) For more than ten years, that is, I have dedicated myself to these lacerations as a kind of "social" operation. They have become a matter of complete normalcy. It is only as personal operations that they still repres-

140 Rotella: Classico + Moderno, 1962

la sua attualità. Il suo colore, cioè, acquista un senso nuovo (ed oggi, sono le "immagini" che prendono senso nuovo per me) in quanto riescono ad introdurre una vera novità nel mio rapporto quotidiano con la strada. Ed è la molla emotiva del colore che fa scattare la mia volontà di lacerazione, che mette in moto, voglio dire, tutto quel complesso di fatti che si riposa infine nel mio quadro. Poiché una cosa è la lacerazione che io opero nella strada, quando il manifesto mi appare come un momento culminante della natura, e un'altra è la lacerazione che nel mio studio aderisce a un ordine non solo naturale, ma di corrispondenza alle mie esigenze di visione, e di creazione di qualcosa che sia, anche sotto l'aspetto di "ready-made", una metafora del mondo. Sono delle semplici enunciazioni, ma che spero ti dicano quanto io mi senta lontano da ogni elemento di scandalo, il quale del resto, da solo, non può mai costituire la realtà d'un quadro.

Con affetto
tuo
Rotella

Pierre Restany, *Rotella: dal décollage alla nuova immagine*, Edizioni Apollinaire, Milano, 1963.

certes pas être matière à une chronique journalistique.
À mon avis l'affiche ne compte pas seulement comme telle, mais aussi pour son actualité. Sa couleur acquiert un sens nouveau (et aujourd'hui ce sont les "images" qui prennent pour moi un sens nouveau) pour autant qu'elles réussissent à introduire une véritable nouveauté dans mon rapport quotidien avec la rue. Et c'est le ressort émotif de la couleur qui déclanche ma volonté de lacération, qui met en mouvement, je veux dire, tout le complexe des faits qui pour finir trouveront leur place dans mon tableau. Car une chose est la lacération que je réalise dans la rue, alors que l'affiche m'apparaît comme un moment culminant de la nature, et une autre, la lacération qui, dans mon atelier, adhère à un ordre non seulement naturel, mais de correspondance à mes exigeances de vision et de création de quelque chose qui soit, même sous l'aspect du "ready-made", une métaphore du monde. Ce ne sont là que quelques idées brièvement énoncées, mais qui, je l'espère, te diront combien je me sens loin de tout élément de scandale, lequel, du reste, ne peut en aucun cas constituer à lui seul la réalité d'un tableau.

Affectueusement
ton
Rotella

Pierre Restany, *Rotella: dal décollage alla nuova immagine*, Edizioni Apollinaire, Milan, 1963.

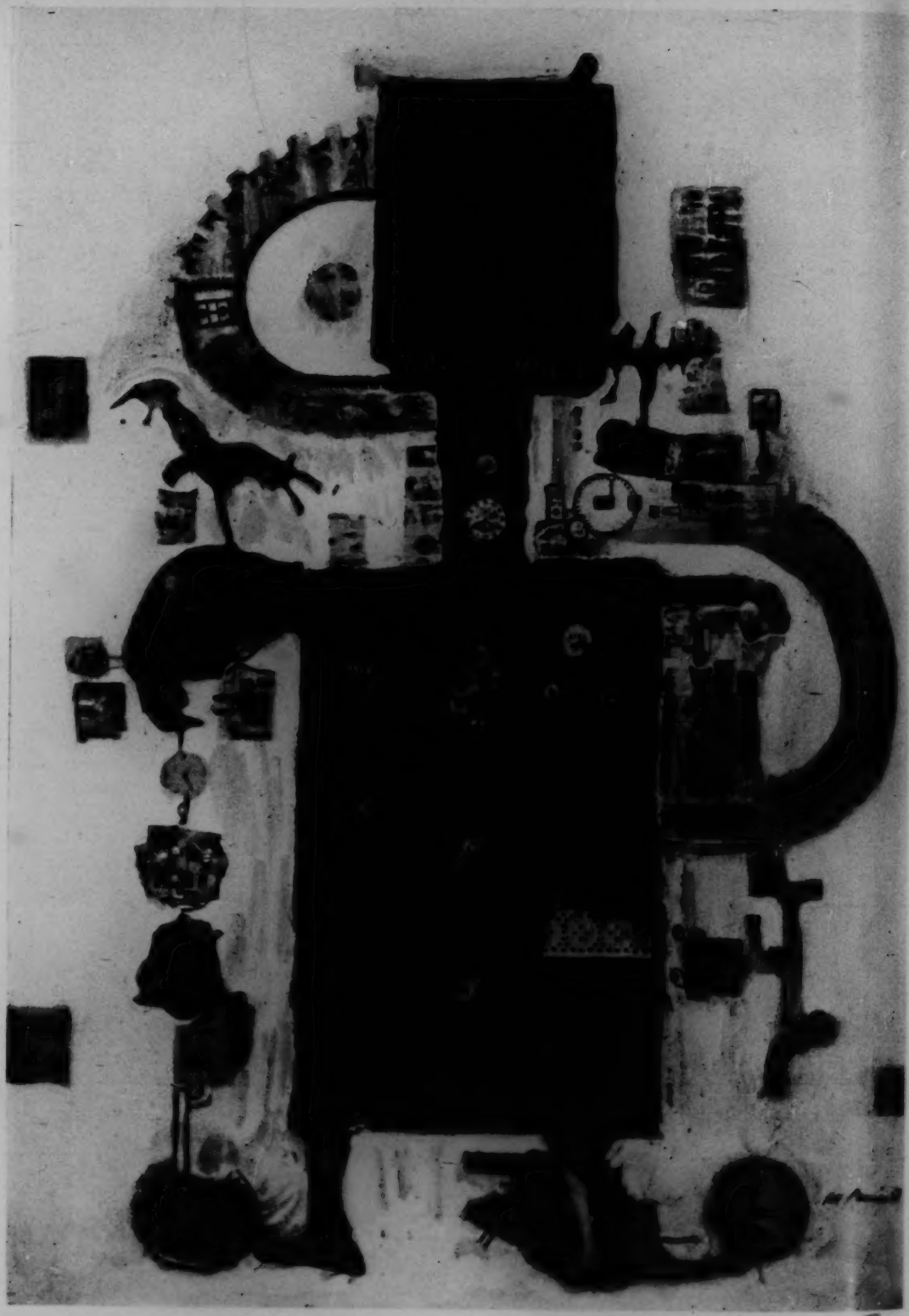
Traduction française par Denise Madin Gentili.

ent a risk, and surely, this cannot not become material for the newspapers.
For me, a poster is not only important because it is a poster; it is also important as something current, something of the present day. That is to say that its color acquires a new sense (and today, this is the "image" that takes a new sense for me) in so far as it manages to introduce a real novelty into my daily relationship with the streets. And it is the emotive springboard of color that sets off my desire for the laceration—that sets into motion, I want to say, all of that complex of facts which finally strikes repose in my painting. The laceration that I commit in the street is one thing—when the poster seems to me like one of the culminating moments of Nature; quite another thing is the laceration that takes place in my studio, not only adhering to the order of nature but also to that order that corresponds to my personal exigencies of vision, to my personal need to create something that may be, even as a kind of "ready-made," a metaphor of the world. These are only very simple statements, but I hope that they show you how very distant I feel from any element of scandal—a quantity which, by itself, could never constitute the reality of a painting.

With affection
your
Rotella

Pierre Restany, *Rotella: dal décollage alla nuova immagine*. Milan: Edizioni Apollinaire, 1963.

English translation by Henry Martin.



151 Persico: Il venditore di macchinismi, 1960

CONTRO LO STILE

Contro lo stile

Nel febbraio 1952 il primo manifesto nucleare affermava la nostra volontà di voler combattere ogni concessione a qualunque sorta di accademismo. Così si esprimeva la nostra rivolta contro il dominio dell'angolo retto, dell'ingranaggio, della macchina, contro la astrazione fredda e geometrica.

Da allora abbiamo proseguito nella sperimentazione di ogni possibile risorsa tecnica, dall'automatismo "tachiste" o oggettivo a quello soggettivo, al grafismo, alla "Action Painting", al gesto, al calligrafismo, alle emulsioni, Flottages, polimaterialismo, sino alle "acque pesanti" di Baj e Bertini (gennaio 1957).

Alle sperimentazioni tecniche si accompagnarono, per vicendevoli suggestioni, nuovi linguaggi: dagli spazi immaginari (cfr. Pierre Restany) e "stati della materia" del 1951 (Baj e Dangelo), alle "prefigurazioni" del 1953 (Baj, Dangelo, Colombo e Mariani), alle "nuove flore" (Dangelo) e "personaggi, animali e favole" (Baj e Jorn) del 1956, sino alle "situazioni atomizzate" del 1957 (Baj e Pomodoro).

Ma ogni invenzione rischia ora di divenire oggetto di ripetizioni

Contre le style

En février 1952, le premier manifeste Nucléaire proclamait notre volonté de combattre toute concession à quelque académisme que ce soit. De cette façon s'exprimait notre révolte contre l'empire de l'angle droit, de l'engrenage, de la machine; contre l'abstraction froide et géométrique.

Nous avons, depuis, poursuivi l'expérimentation de toutes les ressources techniques: de l'automatisme "tachiste" ou objectif à l'automatisme subjectif, au graphisme, à l'"Action Painting", au geste, au calligraphisme, aux émulsions, aux flottages, aux polymatiérisme, pour arriver, en janvier 1957, aux "eaux lourdes" de Baj et de Bertini.

Ces expérimentations techniques ont permis naturellement l'élaboration de nouveaux langages: les "espaces imaginaires" (voir Pierre Restany), les "états de la matière" en 1951 (Baj et Dangelo), les "préfigurations" en 1953 (Baj, Dangelo, Colombo et Mariani), les "flores nouvelles" (Dangelo), les "personnages, animaux et fables" (Baj et Jorn) en 1956 et, enfin, les "situations atomisées" (Baj et Pomodoro) en 1957.

The end of style

In February, 1952, the first Nuclear Manifesto stated our intention of doing away with the last remaining concessions to Academicism. Our revolt against the reign of the right-angle, against the dominion of the gear and the machine, and against chilling and geometrical abstraction had found its voice.

And in our experimentations since then we have used every technical resource—from the automatism *tachiste* or objective to the subjective kind, graphism, Action Painting, gesture, calligraphism, emulsification, polymaterialism and flottages—finally to arrive at the "heavy water" of Baj and Bertini in January, 1957.

These technical experimentations have naturally brought their own vocabulary with them: we have gone from "imaginary spaces" (cf. Pierre Restany) and "states of matter" (Baj and Dangelo, 1951) to "prefigurations" (Baj, Dangelo, Colombo and Mariani, 1953), "new flora" (Dangelo), "puppets, animals and fables" (Baj and Jorn, 1956) and "atomised situations" (Baj and Pomodoro, 1957).

But every invention becomes

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purposes of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

Location of original: The National Art Library, Victoria & Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

158 Del Pezzo: Controra, 1961

stereotipe a puro carattere mercantile: è quindi urgente intraprendere una vigorosa azione antistilistica per un'arte che sia sempre "autre" (cfr. Michel Tapié).

"De Stijl" è morto e sepolto ed è al suo contrario — l'antistile — che spetta ora di abbattere le ultime barriere della convenzione e del luogo comune, le ultime che la stupidità ufficiale possa ancora opporre alla definitiva liberazione dell'Arte.

Già l'impressionismo liberò la pittura dai soggetti convenzionali; cubismo e futurismo a loro volta tolsero l'imperativo della imitazione oggettiva e venne poi l'Astrazione per dissipare ogni residua ombra di una illusoria necessità di rappresentazione. L'ultimo anello di questa catena sta per essere oggi distrutto: noi Nucleari denunciamo oggi l'ultima delle convenzioni — lo STILE.

Noi ammettiamo come ultime possibili forme di stilizzazione le "proposizioni monocrome" di

Mais toute invention peut faire l'objet de répétitions stéréotypées, à des fins purement marchandes. Il nous paraît donc urgent d'entreprendre une action vigoureuse contre le style en faveur d'un art qui soit toujours "autre" (voir Michel Tapié).

"De Stijl" est mort et enterré. C'est à son contraire, l'*antistyle*, que revient la mission de renverser les dernières barrières des conventions et des lieux communs: les dernières que la stupidité officielle puisse encore opposer à une libération de l'Art enfin définitive.

L'Impressionnisme avait déjà dégagé la peinture des sujets conventionnels; le Cubisme et le Futurisme à leur tour ont ôté l'impératif de l'imitation objective; enfin l'Abstraction vint dissiper la dernière ombre de la nécessité illusoire de représentation. Le dernier maillon de cette chaîne va bientôt être détruit: nous les NUCLÉAIRES, nous dénonçons, afin de la détruire, la dernière des conventions, le STYLE.

convention: it is imitated and copied for purely commercial reasons, which is why we must begin a vigorous anti-stylistic action in the cause of an eternally "other" art (cf. Michel Tapié).

"De Stijl" is dead and buried and now its opposite—antistyle—must break down the last remaining barriers of cliché-ridden convention that official stupidity still dares to oppose to the definitive liberation of Art.

Formerly, impressionism helped painting to get rid of conventional subject matter; cubism and futurism later got rid of the need for the realistic reproduction of objects; and abstraction finally removed the last traces of representational illusion. A new, and final, link today completes this chain: we, Nuclear painters, denounce, in order to destroy, the final convention, STYLE.

The last permissible stylistic works that we recognise are the "monochrome compositions" of

Del Pezzo: Tavola ricordo, I, 1961

Yves Klein (1956-1957): dopo di ciò non resta che la *tabula rasa* o i rotoli di tappezzeria di Capogrossi.
Tappezzieri o pittori: bisogna scegliere. Pittori di una visione sempre nuova e irrepetibile, per i quali la tela è ogni volta la scena mutevole d'una imprevedibile "Commedia dell'Arte".
Noi affermiamo l'irrepetibilità dell'opera d'arte: e che l'essenza della stessa si ponga come "presenza modificante" in un mondo che non necessita piú di rappresentazioni celebrative ma di presenze.

ARMAND, ENRICO BAJ, BEMPORAD, GIANNI BERTINI, JACQUES CALONNE, STANLEY CHAPMANS, MARIO COLUCCI, DANGELO, ENRICO DE MICELI, REINHOUT D'HAESE, WOUT HOEBOER, HUNDERTWASSER, YVES KLEIN, THEODORE KOENIG, PIERO MANZONI, NANDO, JOSEPH NOIRET, ARNALDO POMODORO, GIO POMODORO, PIERRE RESTANY, SAURA, ETTORE SORDINI, SERGE VANDERCAM, ANGELO VERGA.

Milano, settembre 1957

Ristampato in Tristan Sauvage, *Arte Nucleare*, Galleria Schwarz, Milano, 1962.

Nous reconnaissons, comme dernières possibilités de stylisation, les "propositions monochromes" d'Yves Klein (1956-1957): après quoi il ne reste que la table rase ou les rouleaux de tapisserie de Capogrossi.
Tapissiers ou peintres: il faut choisir. Peintres d'une création toujours nouvelle et chaque fois unique, pour qui la toile vierge constitue la scène toujours renouvelée d'une imprévisible "Commedia dell'Arte".
Nous affirmons que l'œuvre d'art se reconnaît à son caractère unique et à l'influence modifiante de son apparition parmi les hommes, dans un monde qui récuse les artifices de la célébration pour la réalité active de la seule présence.

ARMAND, ENRICO BAJ, BEMPORAD, GIANNI BERTINI, JACQUES CALONNE, STANLEY CHAPMANS, MARIO COLUCCI, DANGELO, ENRICO DE MICELI, REINHOUT D'HAESE, WOUT HOEBOER, HUNDERTWASSER, YVES KLEIN, THEODORE KOENIG, PIERO MANZONI, NANDO, JOSEPH NOIRET, ARNALDO POMODORO, GIO POMODORO, PIERRE RESTANY, SAURA, ETTORE SORDINI, SERGE VANDERCAM, ANGELO VERGA.

Milan, septembre 1957

Reimprimé in Tristan Sauvage, *Art Nucléaire*, Editions Vilo, Paris, 1962.

Yves Klein (1956-1957); only the *tabula rasa*—or Capogrossi's rolls of tapestry—can follow them.
Decorators or painters: we have to choose. Painters creating something new and unique every time; painters for whom the virgin canvas is the constantly shifting setting for an unpredictable "Commedia dell'Arte".
We assert the unrepeatability of the work of art; and that its essence be as "modifying presence" in a world which no longer requires celebrative representations but presences.

ARMAND, ENRICO BAJ, BEMPORAD, GIANNI BERTINI, JACQUES CALONNE, STANLEY CHAPMANS, MARIO COLUCCI, DANGELO, ENRICO DE MICELI, REINHOUT D'HAESE, WOUT HOEBOER, HUNDERTWASSER, YVES KLEIN, THEODORE KOENIG, PIERO MANZONI, NANDO, JOSEPH NOIRET, ARNALDO POMODORO, GIO POMODORO, PIERRE RESTANY, SAURA, ETTORE SORDINI, SERGE VANDERCAM, ANGELO VERGA.

Milan, September 1957

Reprinted in Tristan Sauvage, *Nuclear Art*. New York: Marcello Maestro, 1962.

GRUPPO '58

Manifesto del Gruppo '58

Gli incanti non bastano piú a soddisfare la nostra coscienza, e probabilmente neanche i nostri sensi desiderano piú alcuna droga. Troppi sogni ci hanno devastati.

La possibilità di nuove aperture può nascere da questo disgusto disperato che ci prende allorché ci aggiriamo fra le macerie spettrali dei paradisi surrealisti, può nascere infine dalla nostra stessa natura — la piú primitiva delle nostre diecimila nature — che si ribella d'un tratto alle suggestioni apparecchiate e pavesate, e tenta di ricreare il GESTO piú spontaneo e piú puro, di stabilire il piú autentico rapporto fra la nostra civiltà e i miti primordiali che ancora abitano i suoi tessuti.

Non vogliamo negare la verità dell'inconscio ma riteniamo necessario che questo inconscio smetta di raggomitolarsi e di mordere la propria coda per trovare finalmente la chiave di una architettura etica senza illusioni e senza balbettii.

Finora ci siamo sforzati di adottare una sintassi formale (meglio: una a-sintassi) che permettesse l'incontro fra l'Io piú privato e quella regione remota

Manifeste du Groupe '58

Les enchantements ne suffisent plus à combler notre conscience, et assurément nos sens ne désirent point de drogue. Trop de songes nous ont dévastés.

La possibilité de nouvelles ouvertures peut naître de ce dégoût désespéré qui nous étreint lorsque nous errons parmi les décombres spectraux des paradis surréalistes; il peut naître enfin de notre nature même — la plus primitive d'entre nos dix mille natures — qui tout à coup se révolte contre les suggestions, préparées et pavoisées afin de recouvrer LE GESTE le plus spontané et le plus pur, afin d'établir le rapport le plus authentique entre notre société et les mythes primordiaux qui sont encore abrités dans ses tissus.

Nous ne voulons pas nier la vérité de l'inconscient, mais il nous semble nécessaire que cet inconscient cesse de se recroqueviller, de mordre sa queue, afin de trouver la clef d'une construction éthique sans illusions et sans balbutiements.

Jusqu'à maintenant nous nous sommes efforcés d'adopter une syntaxe formelle (ou mieux, une a-syntaxe), qui permît la rencontre entre le Moi le plus pri-

Manifesto of Group '58

Our conscience is no longer satisfied with magic-spells, and it is probable that our senses no longer crave for drugs. We have been ruined by too much dreaming.

The possibility of new openings may be bred from this desperate revulsion which, as we turn about the spectral blots of Surreal paradises, overcomes us— may, in short, be bred from our own nature, the most primitive of our ten thousand natures, which suddenly rebels against fabricated and primped up suggestions, and attempts to recreate the most spontaneous and purest GESTURE; to establish the most authentic relation between our civilization and the primordial myths still in its blood.

We have no wish to deny the truth of the unconscious, but we consider it necessary that this unconscious should stop turning about itself and biting off its own tail, in order that we may finally find the key to an ethical architecture free of illusion, unhesitant.

To date, we have been compelled to adopt a formal syntax (or, rather, an a-syntax) that allowed the most private ego to

dell'ancestrale così cara alla immaginazione dell'artista d'oggi. Ma è necessario ora, bandendo ogni nichilismo distruttivo, procedere alla scoperta di una natura mitica, dentro e fuori di noi, e dare alla nostra creazione un interesse celebrativo; occorre calpestare le ceneri di una disperazione ancora romantica e continuare il nostro fantastico viaggio verso zone più ridenti e più felici.

Dopotutto l'audacia di avere schizzato fuori dalla nostra intimità psichica tutto un inquietante materiale di immagini, di atmosfere, di ricordi, di piaghe segrete, presupponeva in fondo una specie di meritata redenzione, una porta aperta su un igienico paesaggio futuro dove poter distendere i nostri nervi . . .

Riteniamo insomma che sia giunto il momento di chiudere il tormentoso rubinetto dell'inconscio e di gettare un ponte fra il presente della nostra civiltà spirituale e l'Origine, dimostrando quanto questa civitlà sia ancora capace di cantare con semplicità le albe primordiali pulsanti nella memoria del suo sangue.

GUIDO BIASI, LUCIO DEL PEZZO, BRUNO DI BELLO, SERGIO FERGOLA, LUCA, MARIO PERSICO.

Napoli, 5 giugno 1958

Ristampato in Tristan Sauvage, *Arte Nucleare*, Galleria Schwarz, Milano, 1962.

vé et cette région ancestrale si chère à l'imagination de l'artiste d'aujourd'hui. Mais il est maintenant nécessaire, en mettant de côté tout nihilisme destructeur, de marcher à la découverte d'une nature mythique, au dedans et au dehors de nous, et de donner à notre création un intérêt célébratif. Il est nécessaire de piétiner les cendres d'un désespoir resté romantique et de continuer notre voyage fantastique vers des pays plus souriants et plus heureux.

L'audace qui nous avait aidés à produire, hors de notre intimité psychique, tout un matériel inquiétant d'images, d'atmosphères, de souvenirs, de plaies secrètes, supposait au fond une sorte de rédemption méritée, une porte ouverte sur un paysage hygiénique du futur, où il ferait bon détendre ses nerfs . . .

Nous pensons, enfin, que le moment est arrivé de fermer le robinet tourmenté de l'inconscient et de jeter un pont entre le présent de notre civilisation spirituelle et l'Origine, pour démontrer comme notre civilisation est encore capable de chanter simplement les aubes ancestrales qui battent dans la mémoire de son sang.

GUIDO BIASI, LUCIO DEL PEZZO, BRUNO DI BELLO, SERGIO FERGOLA, LUCA, MARIO PERSICO.

Naples, le 5 juin 1958

Reimprimé in Tristan Sauvage, *Art Nucléaire*, Editions Vilo, Paris, 1962.

Traduction française par Gualtiero Schönenberger.

meet with that remote ancestral region so dear to the imagination of the artist of today. But now, by dismissing all destructive nihilism, it is necessary to go on to the discovery of a mythical nature, within and without us, and to give our creation a celebrative function; we must tread-under the ashes of a still romantic desperation and continue our fantastic flight to regions of more welcome and joy. After all, the boldness of having poured forth from our psychic intimacy a whole disturbing stuff of images, atmospheres, memories, secret sores, presupposed at bottom a kind of deserved redemption, an open door onto a healthy future countryside where nerves may be relaxed . . . In fact, we believe that the moment has come to turn off the maddening tap of the unconscious and to throw a bridge across the space between the present of our spiritual civilization and the origin, showing how far this civilization is still able to praise in simplicity the primordial dawns breaking in the blood's memory.

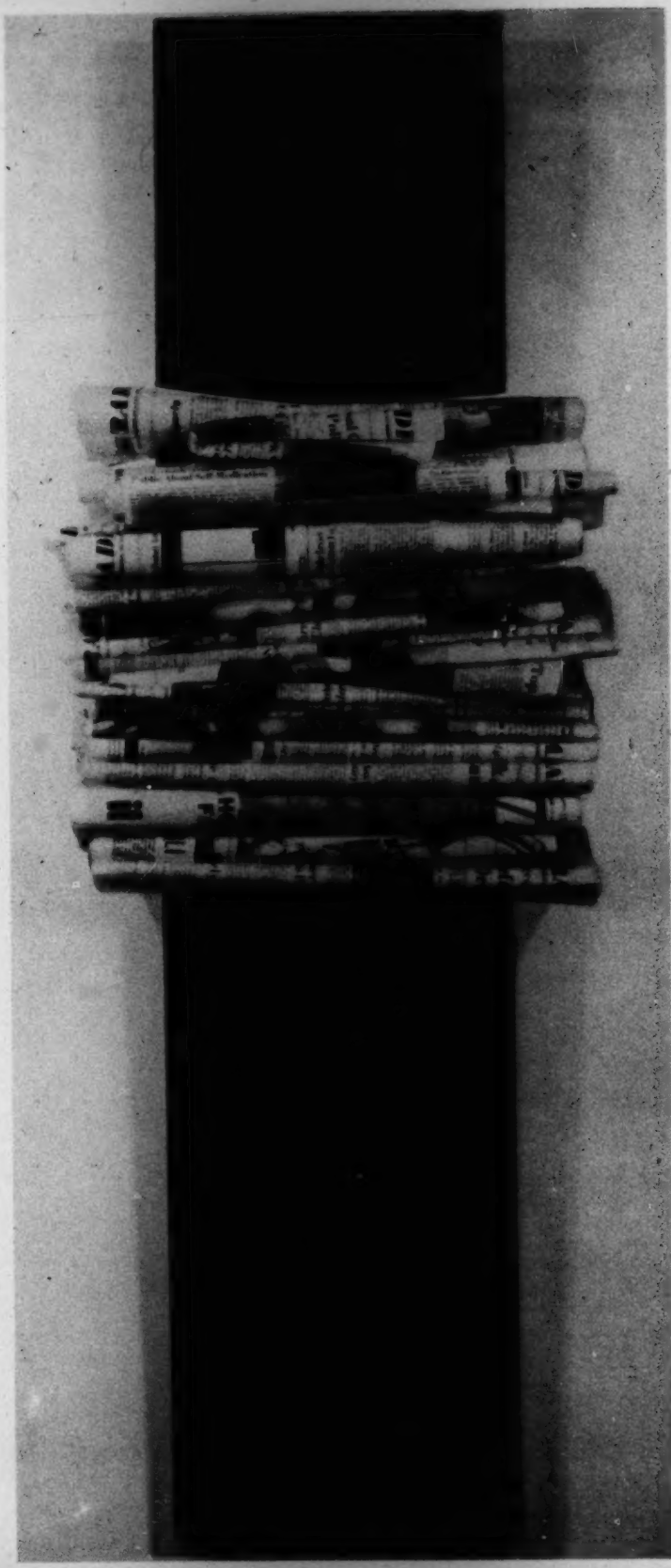
GUIDO BIASI, LUCIO DEL PEZZO, BRUNO DI BELLO, SERGIO FERGOLA, LUCA, MARIO PERSICO.

Naples, 5th June, 1958

Reprinted in Tristan Sauvage, *Nuclear Art*. New York: Marcello Maestro, 1962.

English translation by John A. Stephens.

Persico: Il poeta crocefisso, 1962



162 Baruchello: La prise de conscience, I, 1962

GIANFRANCO BARUCHELLO

a uno schema unico dove l'in-
olito è un errore occorre una
stimonianza urgente nel domi-
o delle soluzioni possibili e
elle verità ipotetiche.
ffrire delle soluzioni erronee
on tendenza alla probabilità e
ell'incerto: *ecco il mio lavoro*
uotidiano.
rrore è l'uomo (*homo sapiens*)
fronte al sinantropo e, alla
nga, di fronte al rettile e al
esce.
a misura è valida solo se in li-
iti ampli: anche gli spazi in-
ecchiano dunque. Comincio a
onsiderare con abitudine il mi-
one di anni o le unità Parsec
el volo interstellare.
ai visceri salgono alla sede del-
personalità gli ordini della
elta filtrati dal preesistente
rticale: tutto chiama ad una
sione più delicata delle cose e
ell'uomo stesso.
ordine di fare o no non scen-
più dal cielo ma sale dalle ra-
ci dell'uomo donna. L'annun-
azione prevede la *implantatio*
uli filii hominis, la messa sia-
o noi. Sotto avanti sopra die-
o, terra e cielo: come è più
cile mettere in orbita una mac-
ina che rendere felice te.
vero: il calcolo delle probabi-
à vince partite a scacchi di
ande portata ma non fa ride-

Dans un schéma unique où l'insolite est une erreur, un témoignage urgent est nécessaire dans le domaine des solutions possibles et des vérités hypothétiques.
Offrir des solutions erronées avec une tendance à la probabilité et dans l'incertitude: *voilà mon travail quotidien.*
L'homme (*homo sapiens*) est une erreur à côté du sinanthrope et, à la longue, à côté du reptile et du poisson.
La mesure est valable seulement si considérée dans d'amples limites: les espaces aussi vieillissent donc. Je commence à considérer comme habituel le million d'années ou les unités Parsec du vol interstellaire.
Des entrailles montent au siège de la personnalité les ordres du choix filtrés par le cortical préexistant: tout appelle à une vision plus délicate des choses et de l'homme. L'ordre de faire ou de ne pas faire ne descend plus du ciel mais monte des racines de l'homme femme. L'annonciation prévoit la *implantatio ovuli filii hominis*, nous sommes nous-mêmes la messe.
Au-dessous devant dessus derrière, terre et ciel: combien est-il plus facile lancer en orbite une machine que te rendre heureuse.

In a unique scheme in which the unusual is an error, an urgent testimony is needed in the realm of possible solutions and the hypothetical truths.
To offer erroneous solutions with tendency to probability and uncertainty: *this is my daily work.*
Man (*homo sapiens*) is an error in front of the sinanthropus and, in the long run, in front of the reptile and the fish.
The measure is valid only within wide limits: spaces too get older therefore. I am beginning to make it a habit to consider the million of years or the Parsec unit of interstellar flight.
The orders of choice filtrated by the preexistant cortical rise from the inner to the center of personality: everything calls us to a more delicate vision of things and of man himself. The order to do or not to do does no longer come down from the sky but rises from the roots of man woman. The annunciation foresees the *implantatio ovuli filii hominis*, we are the mass.
Below in front above behind, earth and sky: how easier it is to orbit an engine than to make you happy.
In other words: the calculus of probability wins chess games of

re, dormire, creare. La psicoanalisi ci ha spiegato talmente bene tutto che non ci serve piú altro che a curare le nevrosi — se ci riesce. L'uomo padrone di mezzi di accertamento strumentali, il ricercatore che sa tutto sugli acidi ribonucleici, il fisico che monta la sua esperienza tra muri di mattoni di piombo. Tutti costoro hanno scoperto la chiave di una verità da quattro soldi. Tutti costoro hanno una loro setta, una chiesa per le anime.

En somme: le calcul des probabilités gagne des parties d'échecs de grande envergure mais ne fait pas rire, dormir, créer. La psychanalyse nous a tellement bien tout expliqué qu'elle ne nous sert qu'à soigner les névroses - si elle y réussit.
L'homme maître de moyens instrumentaux de connaissance, le savant qui sait tout sur les acides ribonucléiques, le physicien qui monte son expérience entre les murs de briques de plomb. Tous ces gens-là ont dé-

great importance but does not make you laugh, sleep, create. Psycho-analysis has explained to us so well everything that it is of no other use now than to cure neuroses—when it is able to. Man master of instrumental means of knowledge, the researcher who knows everything about ribonucleic acids, the physicist who mounts his experiments between walls of lead bricks.
All these people have discovered the key of a three penny truth.

163 Baruchello: Piccolo nécessaire per l'oltretomba, 1962

Come posso dire che non sono d'accordo
come posso testimoniare della pluralità dello stato colloidale, del tre come tutto,
come posso affermare senza farmi crocifiggere (morire però è almeno indispensabile siamo d'accordo)
come posso impiegare la forza del dogma, il da credere perché è di fede
come posso io avere la mia vergine annunciata e fecondata da me senza scandalo e condanna
9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 come è lungo il *countdown* da 2000 a zero per affermare, non per fare gesti, o per negare, dire, cantare, dipingere, scolpire dei no (che questo è piú facile).
E come affermare qualsiasi cosa su un terreno evolutivo alle orecchie di un uomo insensibile al moto interno della materia, al trasformarsi degli elementi, al clivaggio di fase in fase che ora lento ed esterno si fa, col procedere delle forme complesse di vita, sempre piú rapido in un ricambio energetico che cessa di essere latente nella mente dell'uomo fino a raggiungere il motometabolismo-pensiero. Ecco un perché dei pochi anni di vita, dell'instabilità degli equilibri collettivi, delle guerre.
Tra le soluzioni erronee provvisorie posso per ora — in luogo di una fede — scegliere per me:
A) la coscienza di una scelta, l'*happening* mentale in cui A sia non in *reversal of order* ma nella posizione ipotalamo = *splendid peace.*
B) B_1) la coscienza dei fronti medi conoscitivi in continua autodifferenziazione e di un *quando percettivo* che presupponga anche la presenza dell'errore (A), come fatto energetico.
C)

cancellato
in seguito

D) la cristallizzazione delle evenienze in differenti situazioni - preentità o entità che siano: *need* inappagato, entità ostile, Agam, etc.
E) lo stato di necessità che determinino eventi nella retorica del fare. Il tempo va a zig-zag sotto le apparenze di spazio intorno alle cause dell'esistenza, entra ed esce nelle menti, nei fatti (la morte stessa) raggiunge l'orgasmo, la rottura di un equilibrio. Dunque la trance attiva, la fretta benefica, il dolore acutissimo, la presenza del *pavor nocturnus.*
F) che sia presente o no la esplo-

couvert la clé d'une vérité de quatre sous.
Tous ces gens-là ont leur secte, leur église pour les âmes.
Comment puis-je dire que je ne suis pas d'accord
comment puis-je témoigner de la pluralité de l'état colloïdal, du trois comme tout,
comment puis-je affirmer sans me faire crucifier (mourir pourtant est au moins indispensable, nous sommes d'accord)
comment puis-je employer la force du dogme, ce qu'on doit croire parce que c'est la foi
comment puis-je avoir ma vierge annoncée et fécondée par moi sans scandale et condamnation
9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 qu'il est long le *countdown* de 2000 à zéro pour affirmer, point pour faire des gestes, ou pour nier, dire, chanter, peindre, sculpter des négations (ceci est plus facile).
Et comment affirmer quoique ce soit sur un terrain évolutif aux oreilles d'un homme insensible au mouvement de la matière, à la transformation des éléments, à la scission de phase en phase qui parfois lente et externe devient, avec les formes plus complexes de la vie, toujours plus rapide dans un métabolisme d'énergie qui cesse d'être latent dans le cerveau de l'homme jusqu'au point de rejoindre le mouvement-métabolisme-pensée. Voilà une raison pour les quelques années de vie, pour l'instabilité des équilibres collectifs, des guerres.
Parmi les solutions erronées provisoires je puis pour le moment, à la place d'une foi, choisir pour moi:
A) la conscience d'une raison, l'*happening* mental dans lequel A) ne soit pas un *reversal of order* mais dans la position hypothalame = *splendid peace.*
B) B_1) la conscience des fronts moyens de la connaissance en continuelle autodifférentiation et d'un *moment perceptif* qui présuppose également la présence de l'erreur A), comme un fait énergétique.
C)

ensuite
effacé

D) la cristallisation des événements en différentes situations - qu'ils soient préentités ou entités: *need* inassouvi, entité hostile, Agam, etc.
E) l'état de nécessité que déterminent les événements dans la rhétorique de l'action. Le temps va à zig-zag sous les apparences de l'espace autour des causes de

All these people have their sect, a church for the souls.
How can I say that I do not agree
how can I bear witness to the plurality of the colloidal state, of the three as a whole,
how can I affirm without being crucified (we however agree that dying at least is indispensable)
how can I use the force of dogma, the credo because it is faith
how can I have my virgin annunciated and fecondated by me without scandal or condemnation
9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 how long is the countdown from 2000 to zero to affirm, not to make gestures, or deny, say, sing, paint, sculpt negations (which is easier).
And how can I affirm anything on an evolutive field to the ears of a man insensible to the internal motion of matter, to the mutation of elements, to the cleavage from phase to phase which sometimes slow and external becomes evermore faster, with more complex forms of life, in an energy metabolism which ceases to be latent in the mind of man until reaching the motion-metabolism-thought. This is a reason for the few years of life, for the instability of collective equilibriums, for the wars.
Amongst the erroneous temporary solutions I can, for the time being, choose for myself, instead of a faith:
A) the consciousness of a choice, the mental happening in which A) is not a "reversal of order" but in the position hypothalame = "splendid peace."
B) B_1) the consciousness of average frontiers of knowledge continuously auto-differentiating of a *perceptive moment* which presupposes also the presence of error A), as an energetic factor.
C)

then
crossed out

D) the crystallization of the happening in different situations— be they preentity or entity: unsatisfied, need, hostile entity, Agam, etc.
E) the state of necessity produced by happenings in the rhetoric of action. Time proceeds zigzaging under the appearances of space around the causes of existence, enters and gets out of the mind, in the facts (death itself) reaches the orgasm, the breaking of an equilibrium. The active trance therefore, the beneficial haste, the acute pain, the

161 Baruchello: Autoritratto in costume di ritorno dall'America (Man of Demainstant), 1961

165 Baruchello: Monumento al non eroi, 1962

sione, la trasformazione violenta, propongo il possesso di una dimensione grande angolo, l'effetto palomar della mente da 10 a 180 gradi vale come apertura, dilatazione (occhio mano bocca ventre) e dunque grande apertura ex-plosione. Vedo me te lui e gli altri, io tu egli ella, noi voi loro eglino. Vedo davanti sopra e dietro e sotto e oltre.

G) dunque (F) è anche *dare*. Dare è *simultanéisme*, ambivalenza, sono sei contemporaneamente do dai, apro apri, esplodo esplodi, annuncio annunci in modo ambieguale. Ti offri magari al ridicolo ma con la coscienza di offrirti al ridicolo. Tutto ti viene incontro (uomini, immagini, parole) in un caos solo apparente che un prisma indirizza in modo di magia a un solo punto di incontro anche se incerto o meglio la cui coscienza è solo probabile, occasionale.

H) *le hasard*, l'incerto, l'inutile sono sicura promessa di futura chiarezza per lo meno nelle comunicazioni categoriali. Il funzionale il certo sono causa di gravi oscurità alla lunga limitative della libertà stessa.

I) il disinteressarsi di ogni altro aspetto dell'esistenza che non sia quello intellettivo ma, facendo partire l'intelletto dalle sue vere radici e non limitandolo ai circuiti della corteccia alle prefigurazioni razionali.

L)

Ognuno rada la sua tabula, testo inedito del 1961.

l'existence. Il entre et il sort des esprits, dans les faits (la mort elle-même) rejoint l'orgasme, la rupture d'un équilibre. Donc la trance active, la hâte bienfaisante, la douleur aiguë, la présence du *pavor nocturnus*.

F) que l'explosion soit présente ou non, la transformation violente, je propose la possession d'une dimension grand angle, l'effet palomar de la raison de 10 a 180 degrés vaut une ouverture, dilatation (œil main bouche ventre) et donc grande ouverture explosion. Je vois moi-même toi lui et les autres, je tu il elle, nous vous eux ils. Je vois devant au-dessous et derrière et au-dessus et au-delà.

G) donc F) est également *donner*. Donner est simultanéisme, ambivalence, je suis tu es en même temps je donne tu donnes, j'ouvre tu ouvres, j'explose tu exploses, j'annonce tu annonces d'une façon ambiégale.

Tu t'offres peut-être au ridicule mais avec la certitude de t'offrir au ridicule. Tout vient à ta rencontre (hommes, images, mots) en un chaos seulement apparent qu'un prisme adresse d'une façon magique en un seul point de rencontre même si incertain ou mieux dont la conscience est seulement probable, occasionnelle.

H) le hasard, l'incertain, l'inutile, sont des promesses sûres d'une clarté future, tout au moins dans les communications acatégoriques. Le fonctionnel le certain sont les causes de graves obscurités qui à la longue limitent la liberté elle-même.

I) se désintéresser de tous les autres aspects de l'existence qui ne soit pas l'aspect intellectif mais qui fait partir l'intellect de ses racines profondes et ne le limitant pas aux circuits périphériques aux préfigurations rationnelles.

J) . . .

Ognuno rada la sua tabula, texte inédit de 1961.

Traduction française par Carlina Bolongaro.

presence of *pavor nocturnus*.

F) that the explosion be present or not, the violent transformation, I propose the possession of a big angle dimension, the palomar effect of mind from 10 to 180 degrees is valid as an aperture, dilatation (eye hand mouth belly) and therefore grand aperture and ex-plosion. I see myself you him and others, I you he she, we you they. I see in front above and behind and under and further.

G) therefore F) is also *give*. Give is simultaneism, ambivalence, I am you are contemporaneously I give you give, I open you open, I explode you explode, I announce you announce in a by-equal fashion. May be you offer yourself to ridicule but with the consciousness to offer yourself to ridicule. Everything comes forward to meet you (men, images, words) in a chaos which is only apparent which a prism addresses magic-wise to a single point of meeting even though uncertain or better still whose consciousness is only probable, occasional.

H) the hazard, the uncertain, the useless are sound promise of a future clarity at least in the acategoric communications. The functional the certain are the causes of deep obscurities which in the long run limit liberty itself.

I) the lack of interest of any other aspect of existence which is not the intellective one but, marking the intellect start from its inner roots and not limiting it to the circuits of the periphery to the rational prefigurations.

J) . . . .

"Ognuno rada la sua tabula." Unpublished text, 1961.

English translation by John A. Stephens.

169 Simonetti: Equi-ni-pe, 1962-63

GIANNI EMILIO SIMONETTI

Introduzione: parola oscena (dal *Dizionario delle idee correnti* di G. Flaubert).

Introduction: mot obscène (du *Dictionnaire des Idées reçues* de G. Flaubert).

Introduction: Obscene word (from the *Dictionary of current ideas* by G. Flaubert).

Dunque, introduzione. Esiste una precisa difficoltà (non-disponibilità) ad esprimersi criticamente, cioè a giudicare il "proprio" linguaggio da un gradino piú in alto, attraverso un metalinguaggio che nelle migliori delle ipotesi (anzi, in tutte le ipotesi) non può che reificare (oggettualizzare) l'atteggiamento iniziale. A parte questo, o (naturalmente) nonostante questo, c'è un'impossibilità congenita (allora, congeniale!) ad aggiungere qualcosa di diverso (una giustificazione, nei migliori dei casi una soprastruttura) al proprio specifico (in questo caso "pittura"). Non resta che contribuire cronachisticamente ad una storiografia delle premesse (leggi: sollecitazioni) e dei fini (leggi: intenzioni). A questo punto, però, ci rendiamo conto che la conseguenzialità delle premesse non può non reificare (mistificare) le circostanze di fatto (la "pittura") e soprattutto, scoprire una tecnica all'"immaginazione visuale" che ha fra le sue caratteristiche funzionali il segreto.
Allora? È chiaro che qualunque

Donc, introduction. Il existe une difficulté précise (non-disponibilité) à s'exprimer d'une manière critique, c'est-à-dire à juger son "propre" langage, en se plaçant un échelon au-dessus, à travers un méta-langage, qui dans les plus heureuses des hypothèses (en fait dans toutes les hypothèses) ne peut qu'aliéner (objectualiser) l'attitude initiale. À part cela, ou (naturellement) malgré cela, il y a une impossibilité congénitale (toute personnelle!) à ajouter quelque chose de différent (une justification, dans les meilleurs des cas une superstructure) à ce qui nous est propre (dans ce cas la "peinture"). Il ne reste qu'à contribuer anecdotiquement à une historiographie des prémisses (lisez: des sollicitations) et des fins (lisez: des intentions). À ce point, cependant, nous nous rendons compte que les conséquences des prémisses ne peuvent pas ne pas aliéner (mystifier) les circonstances de fait (la "peinture") et surtout découvrir une technique à l'"imagination visuelle" qui com-

An introduction then. There is a precise difficulty (unreadiness) in writing critically, i.e. in judging one's own language from a superior height by means of a meta-language. The latter, in the best of hypotheses (in fact, in all of them) cannot but alienate (objectualise) the initial attitude. Apart from this or (of course) in spite of it, we are faced with the congenital (and so, congenial!) impossibility of adding anything different (a justification, at best, a superstructure) to our own approach (in this case, "painting"). All that is left is to make an anecdotic contribution to the historiography of the premesses (i.e. solicitations) and of the ends (i.e. intentions). But at this point it occurs to us that the consequent nature of the premesses cannot avoid alienating (deceiving) the factual circumstances (the "painting"). Above all it cannot avoid discovering a "visual-imagination" technique which contains its secret among its functional characteristics.
And so? It's clear that any invitation to look at the facts

invito diretto a guardare i fatti (la "pittura") suona reazionario nel momento stesso che, in questo modo facendo, si tende a spezzare la successione dei metalinguaggi — linguaggi di un linguaggio oggetto. Non resta che la burocratizzazione delle funzioni e dei compiti, mimesi perfetta (fra l'altro) della cultura (in senso antropologico) che viviamo, e — forse — questa è la mia intenzione piú grande (la demistificazione delle strutture).
— . . .

Per un colloquio fra Tristano e Damela a proposito dei "Multiversi". Appunti per un romanzo: "Kammerkonzmerz" 1961-1964.

pte le secret parmi ses caractéristiques fonctionnelles.
Et alors? Il est clair qu'une quelconque invitation directe à regarder les faits (la "peinture") sonne d'une manière réactionnaire, lorsque ce faisant, on tente au même instant de rompre la succession des méta-langages — langages d'un langage-objet. Il ne reste plus que la bureaucratisation des fonctions et des charges, mimesis parfaite (entre autre) de la culture (dans le sens anthropologique du terme) qui est la nôtre, et — peut-être — est-ce là mon intention la plus haute (la démystification des structures).

Pour un entretien entre Tristano et Damela à propos des "Multiversi". Notes pour un roman: "Kammerkonzmerz" 1961-1964.

Traduction française par Denise Madin Gentili.

(the "painting") sounds reactionary since in this way one tends to split the succession of the meta-languages—the languages of an object-language. There is nothing left to do but burocraticise the functions and the tasks—forming a perfect mimesis (inter alia) of the culture and society that (in an anthropological sense) we live in. And, perhaps, this is my foremost intention (the laying bare of structures).

For a conversation between Tristano and Damela on "Multiverse." Notes for a novel "Kammerkonzmerz" 1961-1964.

English translation by Geoffrey C. Hutchings.

167 Simonetti: Terre des hommes, 1961

168 Simonetti: Omnibus Royal des Pays-Bas, 1961-62

GIANNI EMILIO SIMONETTI

- Allora, disse, bisogna, disse, ettterlo per scritto.
- Un sistema di contenuti, poi n metodo della forma, poi dis-, l'epifania della struttura. Ve-, disse, ritorniamo al sistema.
- Ma è un gioco di approssima-oni?
- Vedi, disse, eccoti l'oggetto e sta dentro, perché prima poi ci metti tutto davanti e ietro.
- Allora, disse, bisogna metterlo r scritto.
- Perché vedi, ora, ci troviamo l mezzo, vedi, ogni direzione quella esatta, vedi, disse, ora oi tornare indietro.
- Un gesto, disse, di un gesto i un gesto di un...
- Allora, disse, bisogna metterlo roprio per scritto.
- Che profumo usa tua? Peau 'Espagne. (cit.)
- La rischio, disse, ecco grazie.
- Hum! disse, pianissimo, al-r... a cen... tra tut... to. Di ui e da capo, una, una pittura di olori, allora, disse, lascia per-ere.
- Vedi, disse, ci metti troppo anco sopra, una reazione, una voluzione, ma vedi, disse, eco-omia della composizione.
- Cosa farai?
- Vedi, disse, terre di uomini, isse, c'è la dimensione esatta,

— Alors, il dit, faut, il dit, mettre ça par écrit.
— Un système de contenus, et puis une méthode de la forme, et puis il dit, l'épiphanie de la structure. Il dit, tu vois, voilà qu'on revient au système.
— Mais c'est un jeu d'approximations?
— Il dit, tu vois, te voilà l'objet qui est au dedans puisque tu mets toujours tout devant et derrière toi.
— Alors, il dit, faut mettre ça par écrit.
— Parce que tu vois, maintenant on est au milieu, tu vois, toutes les directions sont bonnes, il dit, tu vois, maintenant tu peux retourner en arrière.
— Un geste, il dit, d'un geste d'un geste d'un...
— Alors, il dit, faut absolument mettre ça par écrit.
— Quel parfum emploie ta? Peau d'Espagne. (cit.)
— Je la risque, il dit, voilà et merci.
— Hum! il dit, tout doux, a... lors il s'a... git de t... out. Au point où on en est et en recommençant tout, une, une peinture de couleurs, alors, il dit, laisse tomber.
— Alors, il dit, t'y mets trop de blanc dessus, une réaction, une révolution, d'accord, mais, tu vois, il dit, faut pas oublier

— So, he said, one must, he said, put it down in writing.
— A system of contents, then a method of form, then, he said, the epiphany of structure. You see, he said, we are going back to a system.
— But is it a game of approximations?
— You see, he said, here's your object that goes inside, because, sooner and later, you put everything in front or behind.
— So, he said, one must put it down in writing.
— Because, you see, now we are in the middle, you see, every direction is the right one, you see, he said, now you can go back again.
— A gesture, he said, of a gesture of a gesture of....
— So, he said, one must really put it down in writing.
— What scent does your use? Peau d'Espagne. (quote.)
— I'll risk it, he said, I will, thanks.
— Hum! he said, very softly, so ... everything ... fits ... in. Here and once again a, a painting of colours, so, he said, drop it.
— You see, he said, you're putting too much white on it, a reaction, a revolution, but, you

e che storia, tutta raccontata a suo modo. Come uno stile, vedi, disse, era già capitato non-so-dirti-quante-volte-di-già-un-fatto-simile! Ma aveva un suo modo, che quando gli chiesero che cosa usasse, disse, Peau d'Espagne. Lo sapevano tutti, anche zia apple, ma lui disse, raccontò come si racconta, era tutto nel modo, disse, e sí che lo sapevano tutti, e lui continuò, fece come se fosse la prima volta, disse, prima di me non c'era, disse, adesso c'è e poi continuerà.
— Che ridere, lui che capovolgeva la cosa, un fatto di pittura disse.
— Bisogna, disse, metterlo per scritto.
— Un colore della pagina, disse, come il cielo, disse. Allora prega per noi.
Prega per noi. Prega per noi. Buona idea la ripetizione. (cit.) Stessa cosa con i fiori . . .

. . . . . .

Appunti per un romanzo: "Kammerkonzmerz" 1961-1964.

l'économie de la composition.
— Qu'est-ce que tu feras?
— Tu vois, il dit, la terre des hommes, ça c'est la dimension exacte, et quelle histoire, entièrement racontée à sa façon. Comme style, tu vois, il dit, c'était déjà arrivé je-ne-sais-pas-combien-de-fois-un-fait-semblable! Mais lui, il avait sa manière, que quand il lui demandèrent ce qu'il utilisait, il dit, Peau d'Espagne. Ils le savaient tous, même tante-apple, mais lui disait, je raconte tout bonnement, tout est dans la manière de le dire, et dire qu'ils le savaient tous, et lui continuant, faisait comme si c'était la première fois, et il disait, avant moi ça n'était pas, et il disait, maintenant c'est et ça va continuer.
— Quel rire, lui qui retournait la chose, un fait de peinture, qu'il disait.
— Il faut, il dit, mettre ça par écrit.
— La couleur d'une page, il dit, comme le ciel, il dit. Alors prie pour nous.
Prie pour nous. Prie pour nous. Bonne idée la répétition. (cit.) La même chose avec les fleurs . . .

. . . . . .

Notes pour un roman: "Kammerkonzmerz" 1961-1964.

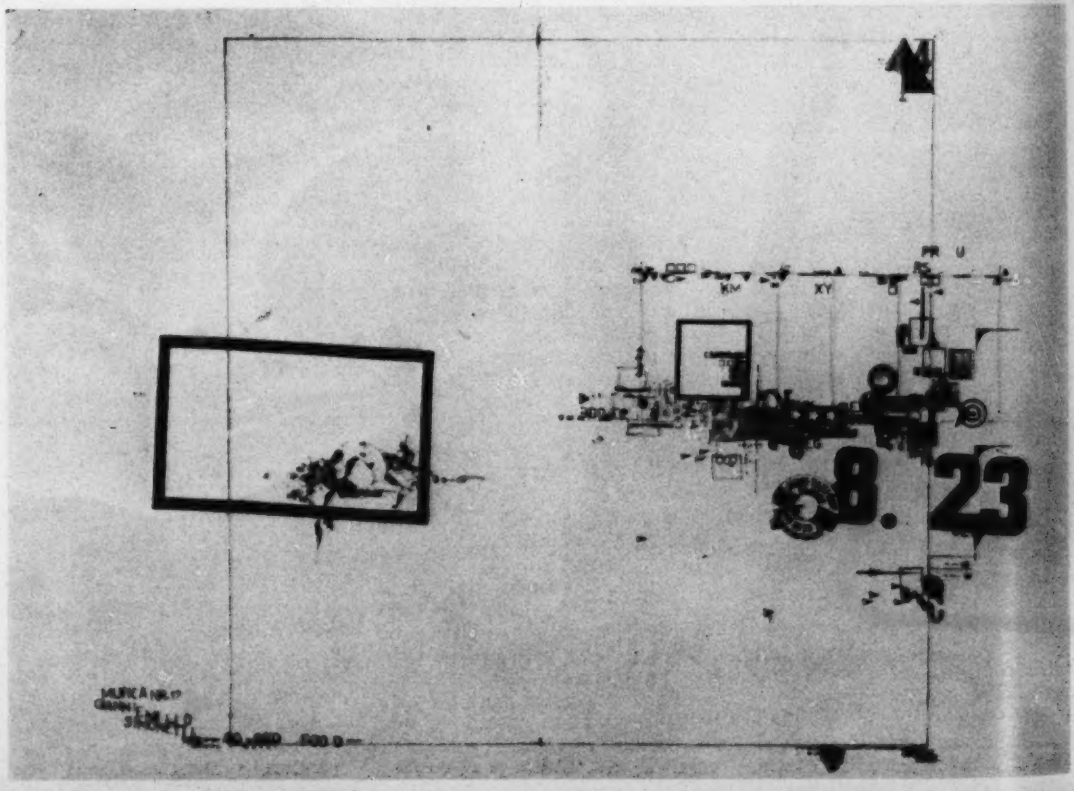
Traduction française par Denise Madin Gentili.

see, he said, economy of composition.
— What are you going to do?
— You see, he said, countries of men, he said, there's the right dimension, and what a story, all told in his own way. Like a style, you see, he said, the same thing had happened I-don't-know-how-many-times-before! But he had his own way so that when they asked him what he used, he said Peau d'Espagne. Everybody knew, even auntie-apple, but he said, telling it the way you tell these things, it was all in the way he told it, he said, and of course everybody knew, and he went on, he acted as if it was the first time, he said, before me there wasn't, he said, now there is and it'll go on.
— What a laugh, him turning the thing upside down, a thing of painting he said.
— One must, he said, put it down in writing.
— A colour of the page, he said, like the sky, he said. Then pray for us.
Pray for us. Pray for us. Good idea this repetition. (quote). Same thing with flowers.

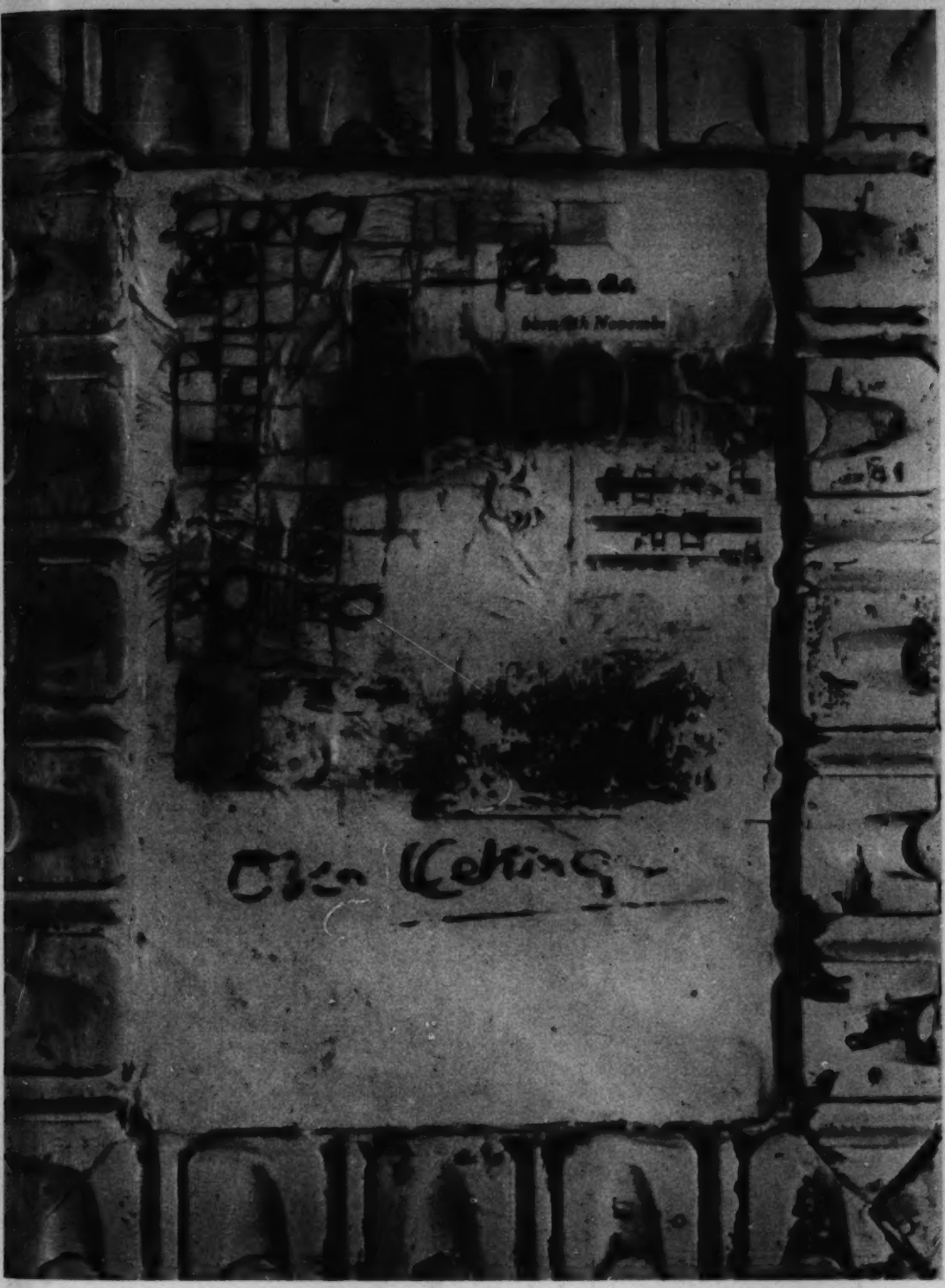
. . . . . .

Notes for a novel: "Kammerkonzmerz" 1961-1964.

English translation by Geoffrey C. Hutchings.



171 Simonetti: Go, God, Good, 1964



169 Simonetti: Relax and take it easy, 1962-63

176 Festa: Le stanze del Vaticano, 1963

TANO FESTA

Caro Arturo,

dagli inizi del '62 fino agli ultimi mesi del '63 io ho costruito porte, finestre, persiane, armadi, specchi, pianoforti e degli obelischi che sono uguali a quello che sta in piazza del Popolo a Roma.
Per due anni mi sono espresso attraverso gli oggetti, la pittura la usavo solo per verniciarli, come farebbe un qualsiasi artigiano mobiliere.
All'inizio del '62, passando per via due Macelli, vidi attraverso la vetrina di una libreria la riproduzione del quadro di Van Eyck *I coniugi Arnolfini.*
Osservando il quadro mi sembrò che il suo vero protagonista fosse il lampadario, perfettamente immobile, come se nulla, nemmeno un forte vento, potesse farlo oscillare.
Questo lampadario incombe sulle figure degli Arnolfini come qualcosa che sta a misurare la durata e quindi il limite delle loro esistenze. Pensai con malinconia che gli Arnolfini sarebbero scomparsi molto prima del lampadario, che da tutta quella scena sarebbero stati i primi ad uscirne, mentre gli oggetti sarebbero rimasti ancora per lungo tempo al loro posto, testimoni muti e impassibili delle loro esistenze. Questa intuizione della

Cher Arturo,

du début de 1962 à la fin de 1963, j'ai construit des portes, des fenêtres, des persiennes, des armoires, des miroirs, des pianos et des obélisques semblables à celui de la place del Popolo à Rome.
Pendant deux ans je me suis exprimé à travers les objets, n'utilisant la peinture que pour les peindre comme aurait fait n'importe quel menuisier.
Au début de 1962, en passant rue due Macelli, je vis dans la vitrine d'une librairie la reproduction du tableau de Van Eyck, *Les époux Arnolfini.*
Observant le tableau, il me sembla que le vrai protagoniste en fut le lustre, parfaitement immobile, comme si rien, pas même le vent le plus fort ne put le faire osciller.
Ce lustre pèse sur la figure des Arnolfini tel un instrument à mesurer le temps, et donc, la limite de leur existence. Je pensai avec mélancolie que les Arnolfini disparaîtraient bien avant le lustre, qu'ils seraient les premiers à quitter la scène, tandis que les objets, eux, resteraient encore pour longtemps à leur place, témoins muets et impassibles de leurs existences. Cette intuition de la survivance de

Dear Arturo,

from early '62 to late '63 I made doors, windows, shutters, wardrobes, mirrors, pianos—and obelisks like the one in piazza del Popolo in Rome.
For two years I expressed myself through objects. The only use I made of paint was to paint these same objects as any furniture maker would do.
In early '62, I was going down via due Macelli, when in a bookshop window I saw a reproduction of Van Eyck's *The Arnolfini's: man and wife.*
As I looked at the painting, it seemed to me that its real protagonist was the chandelier, which is completely still, as if nothing, not even a strong wind, could start it swinging.
The chandelier hangs over the figures of the Arnolfini's like something put there to measure the length and thus the limit of their lives. The melancholy thought occurred to me that the Arnolfini's were to disappear long before the chandelier, that in fact they would be the first to leave the scene while the objects would still stay in their places for a long time yet, mute, impassive witnesses of the human beings' lives. I was fascinated by the idea I had glimpsed of

sopravvivenza dell'oggetto, della sua possibilità di essere protagonista, mi affascinò.
Da tempo guardavo gli oggetti di mobilio domestico che, essendo i più privati, sono quelli con i quali siamo più a contatto, verso i quali sveliamo gli atti e i gesti più intimi e segreti della nostra esistenza.
All'inizio questo interesse era di carattere prevalentemente formale, ma più tardi cominciai a stabilire un rapporto di natura psicologica ed emozionale. In quei mesi a causa dell'asma soffrivo d'insonnia e avendo "paura del buio" mi limitavo ad accostare le persiane anziché chiuderle completamente, perché filtrasse dalla finestra la luce delle lampade della strada. In quei momenti tutti gli oggetti della stanza assumevano un valore insolito a quello normale e quotidiano. Pensai di ricostruire degli oggetti che fossero mutilati delle loro funzioni, oggetti che nella loro fisicità esprimessero una sottile inquietudine di fronte alla loro troppo facile e certa presenza, un senso di ambiguità e d'impotenza di fronte al loro essere fisico, inorganico, ottuso, e ancora un senso di mistero e d'impenetrabilità nelle loro fredde e scure geometrie.
Oggetti d'arredamento, come gli specchi e gli armadi, e quelli della relazione sociale o del rifiuto di essa, come le porte, le finestre, le persiane. Se li avessi dipinti, gli oggetti avrebbero assunto una forma che non è quella della realtà ma è quella appunto della pittura, dello stile, avrebbero assunto la forma del mio gusto, del mio fare, della mia capacità.
Infatti nel quadro di Van Eyck, proprio perché dipinto, l'oggetto, cioè il lampadario, è protagonista solo in relazione al concetto della sua ipotetica durata, ma è il quadro tutto e in particolar modo la presenza della figura umana a rendere quell'idea.
Se avessi usato degli oggetti trovati (vecchie porte, finestre, ecc.), questi, sia pure destituiti dalle loro funzioni, avrebbero conservato il loro senso d'uso, una particolare storia e un personale e privato logorio, tutte cose che non permettono (almeno a me) ulteriori interventi e intenzionamenti se non nell'indicazione che dà l'oggetto medesimo.
Ecco perché le mie persiane, le mie porte e gli altri oggetti sono completamente inutili, perché costruiti in modo che non potranno mai funzionare. Una mia porta è impossibile aprirla anche

l'objet, de sa possibilité d'être un protagoniste, me fascina.
Je regardais depuis longtemps avec intérêt les pièces de mobilier courant, qui pour être les plus personnelles sont également celles avec lesquelles nous sommes le plus en contact, au regard desquelles nous dévoilons les actes et les gestes les plus intimes et secrets de notre existence.
Au début cet intérêt était avant tout de caractère formel, mais plus tard je commencai à établir un rapport de nature psychologique et émotionnelle. Durant ces mois-là, souffrant d'insomnie due à l'asthme et ayant "peur dans le noir", je me bornais à rapprocher les persiennes l'une de l'autre au lieu de les fermer complètement afin de laisser filtrer à travers la fenêtre la lumière des réverbères de la rue. Dans ces moments-là, tous les objets de la chambre, prenaient en plus de leur valeur normale et quotidienne, une valeur insolite. Je pensai alors à reconstruire des objets qui soient amputés de leurs fonctions, des objets qui expriment dans leur qualité physique, en face de leur trop facile et certaine présence, une légère inquiétude, en face de leur être physique, inorganique, obscur, un sens d'ambiguité et d'impuissance, ainsi qu'un sens de mystère et d'impénétrabilité dans leurs froides et sombres géométries.
Objets d'ameublement tels que miroirs et armoires, ainsi que ceux marqués par la relation sociale ou son refus, tels que portes, fenêtres, persiennes. Si je les avais peints, ces objets auraient pris une forme qui n'aurait plus été celle de la réalité mais justement celle de la peinture, du style, ils auraient pris la forme que leur aurait donné mon goût, ma manière, mes capacités.
En effet, dans le tableau de Van Eyck, justement parce qu'il est peint, l'objet, dans ce cas le lustre, est un protagoniste de la scène seulement en ce qui concerne le concept de sa durée hypothétique, mais c'est le tableau tout entier et en particulier la présence de la figure humaine qui tend à rendre cette idée.
Si j'avais utilisé des objets trouvés (vieilles portes, vieilles fenêtres, etc.), ceux-ci bien que privés de leurs fonctions, auraient conservé le sens de leur usage, une histoire privée, une usure personnelle et particulière, toutes choses qui ne permettent

the object's survival, of its potential role as protagonist.
For some time I had been looking closely at pieces of domestic furniture; since these are the most private kind, they are the ones we are most in contact with, the ones to which we reveal our most intimate gestures and actions as well as the secrets of our lives.
At first this interest was a predominantly formal one, but later I began to establish a psychological and emotional relationship with these objects. During these months I was suffering from asthma and couldn't sleep. Being "afraid of the dark" I used to pull the window-shutters to rather than close them completely, so that the light from the street lamps would just filter through the window. At such times, all the objects in the room took on values that were out of keeping with their normal everyday ones. The idea came to me of reconstructing objects that had been deprived of their functions, objects whose physical being would express a subtle anxiety in contrast to their over-easy and unmistakable presence. They were to convey a sense of ambiguity and impotence that would contrast with their physical, inorganic, and obtuse beings, as well as a sense of mystery and impenetrability in their cold obscure geometry.
Such ideas concerned pieces of furniture like mirrors and wardrobes and those related to social relations (or their refusal) like doors, windows, and shutters. If I had put them into paintings, they would have taken on forms that are not those of reality but those of painting, of style; they would as form have taken on my gestures, my methods, my abilities.
In fact, in Van Eyck's painting, precisely because it *is* a painting, the object, i.e. the chandelier, is the protagonist only in relation to the concept of its hypothetical length of life. But it is the whole picture and particularly the presence of the human figure that brings out this idea.
If I had used found objects (old doors, windows, etc.), they would have preserved their sense as objects of use even though deprived of their functions; they would have retained a particular history and a personal, private appearance of wear and tear. And all these things that would have remained do not (at least as far as I'm concerned) allow of further intervention and inten-

Festa: Armadio cieco, 1963

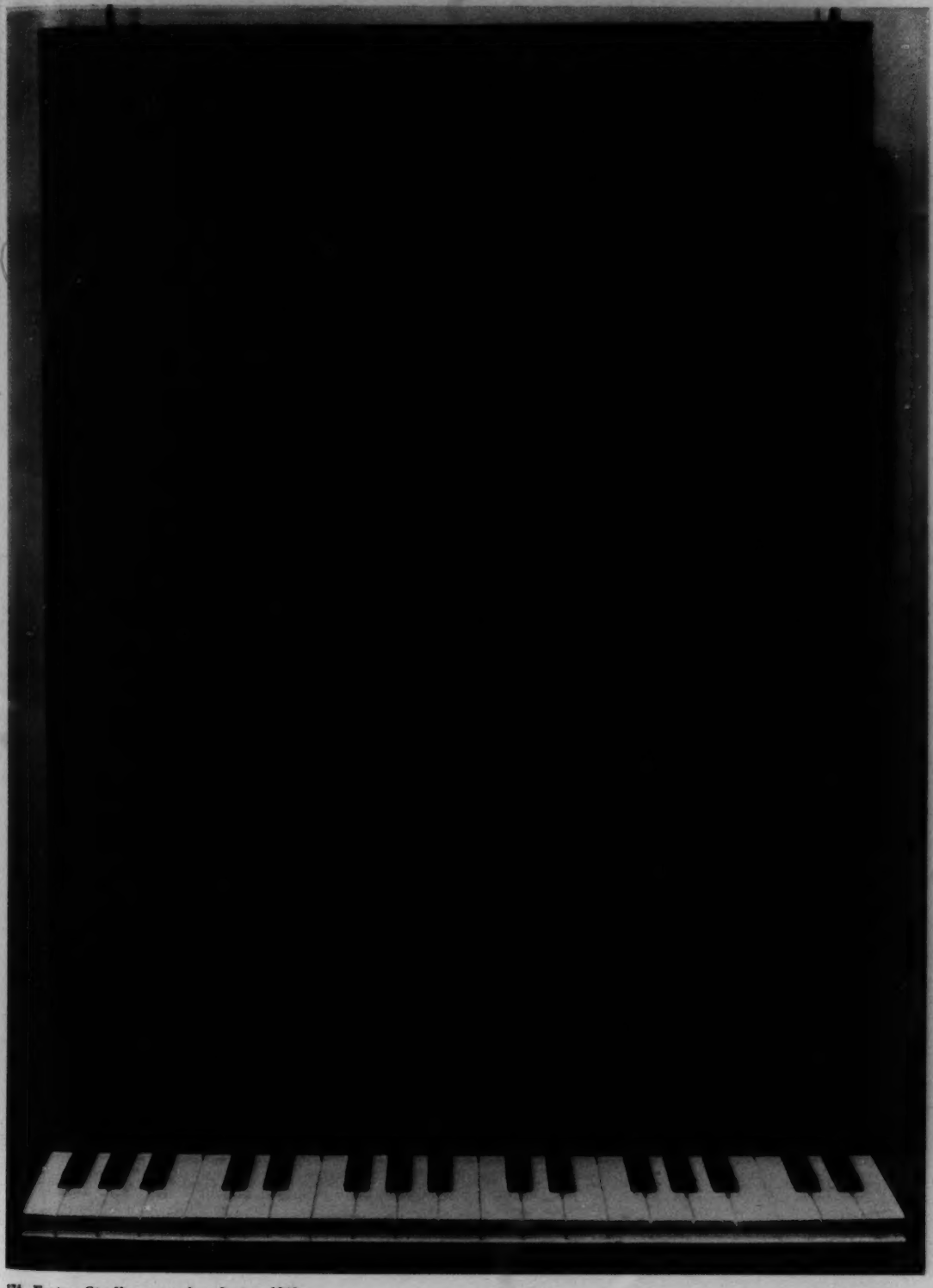
se è una vera porta, perché i suoi battenti non hanno né cardini, né maniglie, e resterà sempre ermeticamente chiusa.
Il mio pianoforte ha i tasti di legno che non si possono muovere, gli specchi dei miei armadi non riflettono nessuna immagine, gli armadi stessi non contengono nulla e dalle mie finestre non filtra nessuna luce.
Questi oggetti sono ricostruiti come noi li percepiamo non nel momento dell'uso ma in quello della contemplazione, sono solo delle apparenze, dei falsi oggetti. Ma è proprio da questo loro essere falsi che deriva l'espressione del modo in cui li ho percepiti.
... Adesso al buio posso vedere la porta, guardare l'armadio di fronte a me che mancando di uno sportello lascia scorgere una macchia biancastra che con la luce del giorno tornerà ad essere una camicia. Guardo ancora la porta chiusa e mi sembra che in quel momento dietro non ci sia piú né il corridoio né tutto il resto della casa. Che se l'aprissi in quell'attimo vedrei solo un grande cielo azzurro pieno di nuvole bianche.
Cari saluti, tuo Tano

pas (du moins pour moi) d'interventions ni d'intentions ultérieures, sinon l'indication que donne l'objet lui-même.
Voilà pourquoi mes persiennes, mes portes et autres objets sont complètement inutiles, construits de manière à ne jamais pouvoir fonctionner. Il est impossible d'ouvrir une des mes portes même si c'est une vraie porte, car ses battants n'ont ni gond ni bouton, et elle restera toujours hermétiquement close.
Mon piano a des touches de bois qu'on ne peut pas faire bouger, les miroirs de mes armoires ne reflètent aucune image, les armoires elles-mêmes ne contiennent rien, et aucune lumière ne filtre à travers mes fenêtres.
Ces objets sont reconstruits tels que nous les percevons, non dans le moment de l'utilisation mais dans celui de la contemplation, ce ne sont que des apparences, de faux objets. Mais c'est justement du fait qu'ils sont faux, que dérive l'expression de la manière dont je les ai perçus.
... Maintenant, dans l'obscurité, je peux voir la porte, regarder l'armoire en face de moi qui laisse voir par la porte qui lui manque, une tache blanchâtre qui, avec le jour se révélera être une chemise. Je jette encore un regard sur la porte fermée, et il me semble qu'à ce moment, il n'existe plus derrière elle ni le corridor, ni le reste de la maison. Que, si je l'ouvrais à cet instant, je verrais seulement un grand ciel bleu plein de nuages blancs.
Je te salue affectueusement, ton Tano

Traduction française par Denise Madin Gentili.

tional change unless in directions indicated by the object itself.
This is why my shutters, my doors and the other objects I've built, are all quite useless, because they are made in such a way that they can never work. It is impossible to open one of my doors, even if it is a real door, because it has no hinges or handles; it will always remain shut tight.
My piano has wooden keys that do not move; my wardrobe mirrors do not reflect any images; the wardrobes themselves contain nothing and my windows never let in any light.
These objects are reconstructed not as we perceive them during use but as seen when we contemplate them. They are only appearances, false objects. But it is precisely from their falseness that the expression of the way I perceived them is derived.
... Now in the dark I can see the door, and the wardrobe opposite me, where, since one of its doors is missing, I can glimpse a whitish patch that will once again become a shirt when day returns. I look at the door which is shut and it occurs to me that at this moment there is nothing behind it, neither the passage nor the rest of the house. And if I opened it at this moment I should see only a broad blue sky full of white clouds.
Best wishes, yours, Tano

English translation by Geoffrey C. Hutchings.



174 Festa: Studio per pianoforte, 1963

CATALOGO DELLE OPERE
E DEI DOCUMENTI ESPOSTI

1916 DADA 1966

Dada a cinquante ans et les porte bien

50 anni a dada

Dada is Fifty Years Young

DADA EN ITALIE

DADA IN ITALIA

DADA IN ITALY